

**ROBERTO
BOLAÑO**

**L'ultima
CONVER-
SAZIONE**



SUR
↓

SUR 5



Roberto Bolaño
L'ultima conversazione

titolo originale: *The Last Interview & Other Conversations*
traduzione di Ilide Carmignani

© Melville House Publishing
per il saggio di Nicola Lagioia: © Nicola Lagioia, 2012
per l'intervista di Raul Schenardi: © Raul Schenardi, 2012
© SUR, 2012
Tutti i diritti riservati

Edizioni SUR
redazione: piazzale di Ponte Milvio, 28 • 00135 Roma
tel. 06.3336545 / 06.3336553 – fax 06.3336385
sede legale: viale Parioli, 73 • 00197 Roma
tel. 06.3336545 / 06.3336553 – fax 06.3336385
info@edizionisur.it
www.edizionisur.com

I edizione cartacea: aprile 2012
I edizione digitale: aprile 2012
ISBN: 978-88-97505-10-5

Progetto grafico di Riccardo Falcinelli

*Roberto
Bolaño*

L'ultima conversazione

*traduzione di Ilide Carmignani
con un saggio di Nicola Lagioia*

SUR
↓

INTRODUZIONE

SOLO TRA I FANTASMI

di Marcela Valdes

La parte dell'autore

Poco prima di morire per insufficienza epatica nel luglio 2003, Roberto Bolaño dichiarò che avrebbe preferito essere un detective invece che uno scrittore. All'epoca, Bolaño aveva cinquant'anni ed era ampiamente considerato il più importante autore latinoamericano dopo Gabriel García Márquez. Tuttavia, quando Mónica Maristain lo intervistò per l'edizione messicana di *Playboy*, Bolaño fu inequivocabile. «Mi sarebbe piaciuto fare l'investigatore della omicidi, molto più che lo scrittore», disse alla giornalista, «di questo sono assolutamente sicuro. Uno sbirro della omicidi, uno che può tornare da solo, di notte, sulla scena del delitto, senza aver paura dei fantasmi».

I romanzi polizieschi, e i commenti provocatori, sono sempre stati due grandi passioni di Bolaño: una volta dichiarò che James Ellroy era uno dei migliori scrittori viventi di lingua inglese, ma il suo interesse per i gialli andava al di là delle questioni di trama e stile. Nella loro essenza, i polizieschi sono indagini sulle origini e sulle dinamiche della violenza e Bolaño, che si era trasferito in Messico l'anno del massacro di Tlatelolco, il 1968, e raccontava di aver trascorso un breve periodo in carcere durante il golpe militare in Cile, suo paese natale, nel 1973, era ossessionato da questo genere di argomenti. Il tema centrale della sua opera è il rapporto fra arte e scelleratezza, fra maestria e crimine, fra scrittore e stato totalitario.

Di fatto, tutti i romanzi maturi di Bolaño indagano le reazioni degli scrittori a regimi oppressivi. *Stella distante* (1996) si cimenta con la storia cilena, gli squadroni della morte e i desaparecidos rievocando la figura di un poeta che diviene serial killer. *I detective selvaggi* (1998) esalta una banda di giovani poeti che combattono gli scrittori sovvenzionati dallo stato durante gli anni della guerra sporca in Messico. *Amuleto* (1999) ruota attorno a una poetessa di mezza età che scappa, nascondendosi in un bagno, all'occupazione da parte della polizia dell'Università Autonoma del Messico. *Notturmo cileno* (2000) descrive un salotto letterario in cui gli scrittori fanno festa nella stessa casa in cui dei dissidenti vengono torturati.

Anche *2666*, l'ultimo romanzo di Bolaño, pubblicato postumo,^[1] nasce da agghiaccianti fatti di cronaca: l'assassinio, a partire dal 1993, di oltre 430 donne e bambine nello stato messicano del Chihuahua, in particolare a Ciudad Juárez.

Le vittime spesso scompaiono mentre vanno a scuola o tornano a casa dal lavoro o sono fuori a ballare con gli amici. Giorni o mesi dopo vengono rinvenuti i cadaveri: abbandonati in una fossa, in mezzo al deserto o in una discarica. La

maggior parte delle donne sono state strangolate; alcune sono morte accoltellate o bruciate o per colpi di arma da fuoco. Un terzo mostra segni di stupro. Alcune, segni di tortura. Le vittime più vecchie hanno una trentina d'anni, le più giovani sono bambine delle elementari. Dal 2002 a oggi, questi omicidi hanno ispirato un film di Hollywood (*Bordertown* con Jennifer Lopez), diversi saggi, un certo numero di documentari e una marea di dimostrazioni di protesta in Messico e fuori. Secondo Amnesty International, oltre la metà dei cosiddetti femminicidi restano impuniti.

Bolaño era rimasto affascinato da questi delitti irrisolti ben prima che diventassero un caso. Nel 1995 inviò una lettera dalla Spagna a una sua vecchia amica di Città del Messico, la videoartista Carla Rippey (la bella Catalina O'Hara dei *Detective selvaggi*), dicendo che lavorava da anni a un romanzo intitolato *I dispiaceri del vero poliziotto*. Benché avesse altri manoscritti in lettura presso editori, questo libro, scriveva Bolaño, «è IL MIO ROMANZO». Ambientato nel Messico del Nord, in una città chiamata Santa Teresa, *I dispiaceri del vero poliziotto* ruotava attorno a un professore di letteratura che aveva una figlia diciassettenne. Il manoscritto era di «ottocentomila pagine», si vantava Bolaño, con «una trama demenziale che nessuno può capire».

All'epoca, evidentemente, dava quell'impressione. Quando spedì la lettera, Bolaño aveva quarantatré anni ed era come sempre al verde. Pur avendo pubblicato due libri di poesie, scritto un romanzo a quattro mani e passato cinque anni a concorrere ai premi letterari per racconti di tutta la Spagna, era talmente squattrinato che non poteva permettersi un telefono, e la sua opera era quasi completamente sconosciuta. Tre anni prima, lui e la moglie si erano separati e più o meno nello stesso periodo gli era stata diagnosticata la malattia al fegato che otto anni dopo l'avrebbe ucciso. Pur avendo vinto molti dei premi letterari a cui aveva partecipato, i suoi romanzi venivano sistematicamente rifiutati dagli editori. Verso la fine del 1995, però, ebbe inizio la sua stupefacente ascesa.

La svolta arrivò con Jorge Herralde, fondatore e direttore editoriale di Anagrama. Benché Herralde non avesse potuto comprare i diritti della *Letteratura nazista in America* – che gli erano stati soffiati da Seix Barral – invitò Bolaño ad andare a trovarlo a Barcellona. Durante l'incontro, lo scrittore gli parlò dei suoi problemi economici e della disperazione per i troppi rifiuti. «Io gli dissi che [...] mi sarebbe piaciuto leggere gli altri suoi manoscritti e poco dopo mi portò *Stella distante* (in seguito venni a sapere che anche quello era stato rifiutato da varie case editrici, compresa Seix Barral)», ricorda l'editore in un saggio. Herralde, comunque, trovò il romanzo straordinario. Da allora in poi pubblicò tutta la sua produzione narrativa: nove libri in sette anni.

Durante quel periodo Bolaño, vedendo che ogni opera aveva più lettori di quella precedente, continuò a lavorare sodo alla sua trama demenziale. Questo naturalmente significava scrivere, ma anche raccogliere materiale. Ambientando il romanzo a Santa Teresa, una città inventata del Sonora, invece che a Ciudad Juárez, Bolaño aveva modo di sfumare i confini tra ciò che conosceva e ciò che immaginava, ma era comunque ansioso di capire la realtà di Ciudad Juárez e dei suoi abitanti. Aveva già una certa familiarità con il paesaggio desolato e arido della regione – negli anni Settanta aveva fatto un viaggio nel Messico del Nord – ma i femminicidi erano iniziati ben sedici anni dopo la sua partenza per l'Europa, senza contare che non aveva mai visitato la città. Non conoscendo nessuno laggiù,

aveva come uniche fonti giornali e internet. È così che dovette scoprire che quello era diventato il luogo perfetto per commettere un crimine.

Se ai tempi del Proibizionismo era stato semplicemente un posto dove andare a bere, negli anni Novanta, dopo la firma del NAFTA, Ciudad Juárez aveva conosciuto una crescita tumultuosa. Erano spuntate centinaia di *maquiladoras*, industrie dedite all'assemblaggio, che avevano attratto centinaia di migliaia di messicani indigenti da tutto il paese con lavori spesso pagati soltanto 50 centesimi all'ora. Le stesse caratteristiche che avevano reso appetibile Ciudad Juárez agli occhi delle industrie manifatturiere del NAFTA – buone vie di comunicazione, vicinanza a un grande bacino di consumatori, abbondanza di manodopera non organizzata – l'avevano resa la base ideale per i narcotrafficienti. Nel 1996 passavano da lì circa 42 milioni di persone e 17 milioni di veicoli all'anno: Ciudad Juárez era diventata uno dei più intensi punti di transito sulla frontiera tra Stati Uniti e Messico e uno dei luoghi prediletti dell'emigrazione clandestina. Convertita in un redditizio crocevia di traffici illeciti, la città vide iniziare i ritrovamenti di cadaveri di povere operaie.

Ciudad Juárez e la sua omologa letteraria hanno ben poco in comune con i centri culturali in cui Bolaño ha ambientato la maggior parte dei romanzi; persino *Stella distante* si svolge nella più importante città universitaria del Cile meridionale. Non ci sono laboratori di scrittura creativa nelle baraccopoli di Santa Teresa, né bande di poeti ribelli. Anche 2666, come tutta la narrativa di Bolaño, pullula di scrittori, artisti e intellettuali, ma sono personaggi che vengono da lontano: Europa, America del Sud, Stati Uniti, Città del Messico. Santa Teresa, intrappolata nei calanchi del Messico del Nord, la stessa regione in cui si scatena l'allegria banda di killer di Cormac McCarthy in *Meridiano di sangue*, è fisicamente e culturalmente inaridita.

Il legame fra questo deserto industrializzato e lo scenario dei precedenti romanzi di Bolaño spicca, come una lettera scarlatta, sulla copertina del libro. La diabolica data 2666, che non compare da nessuna parte nell'opera omonima, ci rimanda, in una sorta di caccia al tesoro, ad *Amuleto*, dove affiora negli incubi a occhi aperti di Auxilio Lacouture. Visioni infernali assediano la donna fin dalle prime pagine del libro, quando scruta dentro un vaso da fiori e vede «tutto quello che la gente ha perduto, tutto quello che fa male e che è meglio dimenticare». [2] In seguito, mentre cammina per le strade di Città del Messico, Auxilio ha un'altra brutta allucinazione. È tarda notte. Le strade che percorre sono deserte e battute dal vento. A quell'ora, dice la donna, Avenida Reforma «si trasforma in un tubo trasparente, in un polmone cuneiforme da cui passano i respiri immaginari della città», e Avenida Guerrero «sembra più che altro un cimitero... un cimitero del 2666, un cimitero dimenticato sotto una palpebra morta o mai nata, le acquosità spassionate di un occhio che per dimenticare qualcosa ha finito per dimenticare tutto». [3]

2666, come ogni opera di Bolaño, è un cimitero. Nel suo discorso di ringraziamento per il Premio Rómulo Gallegos, nel 1999, Bolaño rivelò che in qualche modo tutto quello che aveva scritto era «una lettera d'amore o d'addio» ai giovani morti nelle guerre sporche dell'America Latina. I suoi precedenti romanzi commemoravano i caduti degli anni Sessanta e Settanta. 2666 nutrive ambizioni maggiori: scrivere il referto autoptico dei morti del passato, del presente e del futuro.

La parte dei delitti

Pur di completare 2666, Bolaño rinviò la possibilità di un trapianto di fegato, ma ebbe un peggioramento e morì prima di arrivare alla fine del libro. Dopo il funerale, l'amico incaricato di curare la pubblicazione delle sue opere postume, il critico letterario spagnolo Ignacio Echevarría, esaminò tutti i manoscritti presenti nello studio di Bolaño e assemblò il testo pubblicato da Anagrama nel 2004.

Bolaño catalogava i suoi manoscritti con grande cura. Poteva essere temerario, ma non era stupido, e sapeva che stava per morire. Eppure, su un punto, Anagrama non ha rispettato le sue ultime volontà. Per anni Bolaño aveva parlato di 2666 come di un unico libro, vantandosi che sarebbe stato «il romanzo più lungo del mondo», ma negli ultimi mesi della sua vita decise di separare le cinque sezioni in cui era suddiviso e di pubblicarle autonomamente. Le ragioni di questa scelta erano di natura pratica. Alla sua morte Bolaño avrebbe lasciato due figli in tenera età, ai quali dedicava 2666, e voleva provvedere al loro futuro. Cinque romanzi brevi avrebbero consentito maggiori guadagni, supponeva, di un unico estenuante volume. Fortunatamente, la sua famiglia e Anagrama gli fecero il favore di seguire l'idea originaria. Come osserva Echevarría nella sua postfazione: «Anche se le cinque parti che formano 2666 possono essere lette in modo autonomo, non solo hanno un gran numero di elementi in comune (una rete sottile di temi ricorrenti) ma si fondono indubbiamente in un disegno unitario». Nel frattempo, negli Stati Uniti, l'editore Farrar, Straus and Giroux tiene il piede in due staffe: pubblica sia un'edizione cartonata che pesa più di un chilo, sia un cofanetto con tre tascabili.

In ogni caso, 2666 non è per gente debole di cuore. Il libro, nell'edizione spagnola, conta più di mille pagine e se tracciassimo una mappa dei luoghi in cui è ambientato, avremmo una specie di carta aeronautica con scali in Argentina, Inghilterra, Francia, Germania, Italia, Messico, Polonia, Prussia, Romania, Russia, Spagna e Stati Uniti. E come se questo giro del mondo non bastasse, il romanzo accoglie una miriade di personaggi e copre quasi un secolo di storia.

Una volta Bolaño ha scritto che in America tutta la narrativa moderna nasce da due fonti: *Le avventure di Huckleberry Finn* e *Moby Dick*. I detective selvaggi, con i suoi personaggi e i loro bagordi, è il romanzo sull'amicizia e l'avventura. 2666, invece, dà la caccia alla balena bianca. Per Bolaño, il libro di Melville racchiude la chiave per descrivere «il territorio del male», e in effetti 2666 può essere, come la saga di Melville, sbalorditivo o soporifero, a seconda del gusto per i romanzi a lenta combustione. Io l'ho letto tre volte, e l'ho trovato intenso, brillante, sconvolgente, costellato di scene geniali e divertenti.

Fin dalla prima pagina ci immergiamo nelle vite di quattro accademici europei che adorano i libri di un solitario autore tedesco, Benno von Arcimboldi, quasi quanto si divertono ad andare a letto insieme. L'approccio di Bolaño ai delitti, nelle prime due sezioni di 2666, *La parte dei critici* e *La parte di Amalfitano*, è evasivo, ellittico. La violenza immediata di Patricia Cornwell o Stephen King non fa per lui. Il primo fugace accenno ai delitti si trova solo a pagina 64,^[4] e solo due dei tre professori che vanno a Santa Teresa nella prima parte ne hanno avuto notizia. Sono lì in visita, e anche se si dilettono di turismo sessuale, restano isolati dalla realtà messicana per via dei loro soldi e della loro indifferenza.

La parte di Amalfitano, che deriva chiaramente dal libro descritto da Bolaño a

Rippey nel 1995, tratta la gente del posto più da vicino, pur tenendo sempre a debita distanza gli omicidi. Se la prima parte è un ingegnoso romanzo sentimentale, la seconda parte è un dramma esistenziale. Un professore di filosofia cileno che ha lasciato l'Europa per l'Università di Santa Teresa sprofonda in una quieta disperazione. Teme di impazzire: di notte sente una voce. E teme che la violenza imperante in città possa portargli via la figlia: un'automobile nera continua a farsi vedere davanti casa sua.

In tutte e due le sezioni i lettori più attenti possono cogliere indizi, come tante impronte digitali rosse, di ciò che accadrà in seguito, ma è solo nella terza sezione, *La parte di Fate*, che la violenza di Santa Teresa si riversa in primo piano. Un ingenuo giornalista newyorkese è in un bar e vede un uomo picchiare una donna: «Il primo schiaffo le fece girare violentemente la testa e il secondo schiaffo la buttò a terra». Il giornalista è andato in Messico per assistere a un altro genere di combattimenti, quello fra un pugile statunitense e il suo rivale messicano, ma impara subito che le vere botte a Santa Teresa si danno fuori dal ring. Poi degli individui molto loschi lo prendono a benvolere e gli mostrano una videocassetta in cui una donna apparentemente viene stuprata. Alla fine, il giornalista incontra il sospettato numero uno degli omicidi commessi in città e deve svignarsela in fretta e furia per paura della polizia.

Questa avventura noir è il preludio di un canto funebre. *La parte dei delitti* si apre nel gennaio 1993 con la descrizione del cadavere di una ragazzina tredicenne e finisce 108 salme dopo con le feste di Natale del 1997. Ogni ritrovamento è accompagnato da una dettagliata relazione medico-legale (con le sue 351 pagine questa è la sezione più lunga del libro) e la macabra cronaca che ne deriva s'intreccia con le storie di quattro investigatori, di un giornalista, del principale sospettato dei delitti e di svariati personaggi secondari. Nelle mani di Bolaño, questo collage produce meravigliose sequenze simili a fughe musicali e ripetizioni che condannano senza appello («ben presto il caso venne chiuso» diventa un ossessante refrain). Bolaño mitiga questa lugubre trama con lampi di sinistro umorismo e occasionali tenerezze nell'intreccio secondario. Comunque, nel complesso, leggere *La parte dei delitti* è come guardare nell'abisso. Strangolare, sparare, accoltellare, bruciare, stuprare, frustare, mutilare, corrompere, tradire: ogni crimine è descritto nei dettagli da una prosa impassibile. Recita un paragrafo tipico:

A metà novembre Andrea Pacheco Martínez, tredici anni, fu rapita all'uscita dell'istituto tecnico 16. [...] Quando venne ritrovata, due giorni dopo, il corpo mostrava segni inequivocabili di morte per strangolamento, con frattura dell'osso ioide. Era stata violentata per via anale e vaginale. I polsi presentavano le tipiche tumefazioni di chi è stato legato. Entrambe le caviglie erano escoriate, dal che si dedusse che era stata legata anche ai piedi. Un immigrato del Salvador scoprì il corpo dietro la scuola Francisco I, in Avenida Madero, vicino al quartiere Álamos. Era perfettamente vestita e gli abiti non mostravano strappi, tranne la camicia a cui mancavano vari bottoni.

Chi ha assaporato altri testi di Bolaño riconoscerà il freddo distacco di questo passo. Ma i dettagli raccapriccianti raggiungono un livello inedito rispetto a qualsiasi opera precedente, o a qualsiasi cronaca di giornale che Bolaño possa aver letto. Le descrizioni delle indagini e degli episodi che circondano il processo

del principale sospettato sono tanto accurate quanto inquietanti.

Come fece Bolaño ad avere una conoscenza così dettagliata degli omicidi, e delle procedure della polizia locale, vivendo oltreoceano? Gli altri suoi romanzi di taglio investigativo non erano stati scritti quando il sangue dei delitti era ancora fresco, anche se Bolaño si era sempre servito di informazioni di prima mano, raccolte personalmente o tramite amici. All'epoca in cui stava scrivendo *La parte dei delitti*, le notizie sugli omicidi di Ciudad Juárez erano molto riservate. Per ottenere questo tipo di iperrealismo, doveva ricorrere all'aiuto di qualcuno che seguisse le indagini dall'interno, qualcuno il cui interesse per le autopsie fosse inesauribile come il suo.

La parte del giornalista

Nell'estate del 1995, l'anno in cui Bolaño scrisse a Carla Rippey, furono ritrovati alcuni cadaveri seminudi di ragazze strangolate appena fuori Ciudad Juárez, a sud, vicino all'aeroporto. A settembre il comune offrì mille dollari di ricompensa per informazioni sul Predatore. Un mese dopo, la polizia arrestò Abdel Latif Sharif Sharif, un chimico arabo-americano con precedenti penali per violenza sessuale, e lo accusò dei cinque omicidi, più qualche altro commesso in settembre. Due mesi dopo però, mentre Sharif Sharif attendeva il processo in carcere, furono rinvenuti nuovi cadaveri. La polizia dichiarò che Sharif Sharif aveva orchestrato gli omicidi dalla sua cella, pagando 1200 dollari per ogni donna uccisa. I suoi complici, si disse, erano otto adolescenti, che furono arrestati con una retata nei locali notturni. Si chiamavano i Ribelli.

A 1500 chilometri di distanza, a Città del Messico, la notizia colpì l'attenzione di un cronista di nome Sergio González Rodríguez. Romanziere e giornalista culturale, González Rodríguez aveva iniziato la sua carriera negli anni Ottanta scrivendo recensioni per Carlos Monsiváis, un importante critico nonché pioniere della cosiddetta *nueva crónica* in Messico. Quando nel 1993 fu chiamato dal quotidiano *Reforma*, González Rodríguez era ben noto come personaggio centrista che non aveva alcuna paura di irritare il governo: era stato licenziato dalla rivista *Nexos* per aver pubblicato, su *Reforma*, un articolo in cui metteva in discussione la moralità degli intellettuali che sostenevano il presidente Carlos Salinas de Gortari, eletto nel 1988 fra accuse generalizzate di brogli elettorali. Questo spirito di indipendenza rendeva González Rodríguez il cronista ideale per *Reforma*, che aveva una lunga tradizione di giornalismo investigativo, e così fu assunto per curare uno dei supplementi culturali del fine settimana, «El Ángel» (González Rodríguez è ancora oggi consulente editoriale della sezione e tiene regolarmente tre rubriche sul quotidiano).

La notizia arrivata da Ciudad Juárez ricordò a González Rodríguez *Il silenzio degli innocenti*, film che aveva visto qualche anno prima. Laggiù si nascondeva forse un vero Hannibal Lecter? Rispondere a questa domanda non faceva parte del suo lavoro, ma come mi ha spiegato in una serie di colloqui aveva sempre avuto interesse per la letteratura sulla violenza. Fra i suoi libri preferiti si contano *A sangue freddo* di Truman Capote, *Il canto del boia* di Norman Mailer e *Politica e crimine* di Hans Magnus Enzensberger. Aveva già in programma di andare nel Chihuahua a tenere un seminario. Non fu difficile convincere *Reforma* a pagargli

un volo per fare un salto a Ciudad Juárez e partecipare alla conferenza stampa che il principale sospettato aveva intenzione di tenere, in prigione, il 19 aprile 1996.

Quel giorno González Rodríguez vide un uomo alto, di mezza età, con gli occhi verdi, rilasciare le sue dichiarazioni davanti a una trentina di giornalisti. Sharif Sharif parlava uno spagnolo stentato – viveva in Messico da meno di un anno – per cui tenne la conferenza stampa in inglese con un giornalista bilingue che traduceva. La sua versione dei fatti sembrava una soap opera. Secondo Sharif Sharif, i femminicidi venivano commessi da due ricchi cugini messicani, uno dei quali viveva a Ciudad Juárez e l'altro subito di là dalla frontiera, a El Paso. Raccontò la storia d'amore di uno dei cugini con una bella ragazza povera di Ciudad Juárez. Il gruppo di giornalisti era seccato: si scambiavano occhiate, facevano battute. Anche González Rodríguez era abbastanza scettico, ma il critico letterario in lui era incuriosito dallo stile di Sharif Sharif. Invece di strapparsi i capelli e proclamare la propria innocenza, il sospettato raccontava tranquillo una storia di un'ora e mezzo. Sembrava convinto che se avesse fornito una spiegazione alternativa per gli omicidi, le accuse contro di lui sarebbero automaticamente cadute.

Alla fine della conferenza, González Rodríguez si presentò a un giornalista del posto. I due si misero a chiacchierare delle strane dichiarazioni di Sharif Sharif in un parco vicino alla prigione. Là furono avvicinati da due donne, madre e figlia.

Siete giornalisti?, domandò la madre.

Sì, risposero.

Allora vogliamo dirvi una cosa che secondo noi dovrete sapere.

La figlia, una ragazza di quattordici anni in maglietta, jeans e scarpe da ginnastica, raccontò che il capo della polizia di Ciudad Juárez l'aveva costretta ad accusare i Ribelli. Il capo della polizia, disse, l'aveva presa per i capelli e le aveva sbattuto la testa contro un muro finché lei non aveva acconsentito a fare esattamente quello che lui le diceva.

Per González Rodríguez, la prospettiva cambiò di colpo. I vecchi fatti (la retata nei locali notturni, le accuse sempre più gravi contro Sharif Sharif) acquistarono una nuova luce: la polizia picchiava i testimoni. «Ecco sotto sotto come vanno le cose», pensò. Poi venne a sapere che mentre Sharif Sharif sproloquiava in carcere, la Commissione di Stato sui Diritti Umani aveva protestato perché la polizia di Ciudad Juárez aveva trattenuto illegalmente sei degli otto testimoni contro i Ribelli.

González Rodríguez tornò a Città del Messico e pubblicò un articolo su quanto aveva scoperto e sul trattamento sospetto riservato ai testimoni. Subito dopo *Reforma* gli chiese di entrare in un'unità investigativa speciale che si occupava della situazione a Ciudad Juárez. Il capo dell'unità, Rossana Fuentes Berain, inviò un giornalista sotto copertura nelle fabbriche dove avevano lavorato molte delle vittime e incaricò altri cronisti di seguire nei dettagli le diverse indagini della polizia. A González Rodríguez fu affidato il compito di studiare il quadro generale e di cercarvi uno schema e il movente. Benché la Berain editasse i pezzi di González Rodríguez come quelli di qualunque altro giornalista – a volte imponendogli di verificare le fonti o di fornire altre prove per le accuse più pesanti – gli concesse anche un notevole margine interpretativo.

Per tre anni González Rodríguez fece avanti e indietro da Città del Messico a

Ciudad Juárez, destreggiandosi fra le recensioni di libri e di film e le indagini, finché nell'estate del 1999 i suoi articoli non cominciarono a ipotizzare connivenze fra poliziotti, funzionari governativi e narcotrafficienti di Ciudad Juárez, nonché il loro coinvolgimento nei femminicidi. Un'aggressione al figlio dell'avvocato di Sharif Sharif, avvenuta all'inizio dell'anno, aveva rafforzato i suoi sospetti. Perché aggredire il figlio di un avvocato se il sistema giudiziario funzionava a dovere?, si era chiesto. Poi, il 12 giugno, insieme a un giornalista di *El Paso Times*, aveva intervistato un detenuto che attribuiva i femminicidi alla polizia locale e a un famoso senatore.

Nel suo libro *Ossa nel deserto*, González Rodríguez racconta che tre giorni dopo fu sequestrato e aggredito da due uomini a Città del Messico. Aveva preso un taxi nell'elegante quartiere di Condesa per tornare a casa la sera tardi. Dopo un po' il taxi si era fermato ed erano saliti due uomini armati. Avevano ordinato a González Rodríguez di chiudere gli occhi e di sedersi in mezzo a loro sul sedile posteriore. Il taxi era ripartito: il tassista era un complice. Benché González Rodríguez non opponesse resistenza ai suoi rapitori, i due uomini lo insultarono, lo presero a pugni, lo colpirono con il calcio della pistola e infine gli piantarono uno scalpello da ghiaccio nelle gambe. L'avrebbero ucciso in una zona disabitata a sud della capitale, dissero. Il taxi si fermò di nuovo. Uno degli uomini scese e un altro si accomodò al suo posto; loro lo chiamavano Capo. Ricominciarono le botte e le minacce di stupro e di morte. Una macchina di pattuglia li sorpassò con il lampeggiante acceso. Gli uomini scaricarono González Rodríguez in mezzo alla strada. Lui sparse denuncia alla polizia e poi andò dal medico, che gli prescrisse degli analgesici e riposo assoluto. Il 18 giugno fu pubblicato su *Reforma* il suo reportage «Poliziotti indicati come complici».

Nei due mesi successivi, González Rodríguez visse come uno zombie, scrivendo recensioni, lavorando al suo supplemento e uscendo con gli amici, anche se aveva la vista annebbiata, difficoltà di eloquio e disturbi di memoria. Alla fine, l'11 agosto, quando non riusciva più nemmeno a prepararsi una tazza di caffè da solo, due amici di *Reforma* lo portarono di corsa in ospedale, dove fu operato d'urgenza al cervello per rimuovere l'ematoma che metteva in pericolo la sua vita.

Contro ogni aspettativa, il giornalista si riprese completamente, ma quel pestaggio segnò una svolta nella sua esistenza. Prima dell'aggressione, González Rodríguez aveva avuto problemi con il telefono di casa e con i cellulari: strane interferenze, disservizi. Dopo, fu spesso pedinato. La sua amica Paola Tinoco ricorda che ogni volta che mangiavano al ristorante, nei mesi successivi all'intervento, erano tenuti continuamente sotto controllo da persone con auricolari. Terrorizzati e inermi, i due cercavano rifugio nel senso dell'umorismo, raccontandosi a vicenda storie assurde ogni volta che avevano attorno quegli estranei. Una sera, per esempio, recitarono il testo di una canzoncina per bambini, «La patita».

La patita
va corriendo y buscando en su bolsita
centavitos
para darles de comer a sus patitos.
Porque ella sabe que al retornar
toditos ellos preguntarán:

¿Qué me trajiste, Mamá Cuac Cuac?

¿Qué me trajiste para cuac-cuac? [5]

Quando, nel 1995, era andato a Ciudad Juárez in cerca di un serial killer da film hollywoodiano, ricorda González Rodríguez, «non avevo idea del pasticcio in cui mi stavo cacciando». Invece di Hannibal Lecter, aveva trovato un sistema di impunità che proteggeva i peggiori criminali di Ciudad Juárez, semplicemente perché erano ricchi e spietati, un sistema di cui facevano parte anche la polizia e le istituzioni giudiziarie della città, dello stato e del paese. Una volta tratte queste conclusioni, non c'era stato modo di tornare indietro. «È un inferno», dice González Rodríguez, «in cui non sai perché ti ritrovi a vivere». Le fiamme di quell'inferno ridussero in cenere molte delle sue vecchie illusioni sulla responsabilità personale e sulla giustizia, mettendo a nudo il cuore nero del Messico.

Le autorità, secondo lui, stavano deliberatamente cercando di coprire e insabbiare quanto accadeva a Ciudad Juárez, lasciando intendere che le cifre erano esagerate o che gli omicidi erano delitti passionali o che le vittime erano prostitute. González Rodríguez voleva catalogare una volta per tutte le prove che aveva trovato per sfatare quelle menzogne, prove che non si potessero buttare via alla fine del weekend.

La parte della corrispondenza

Quando González Rodríguez fu aggredito per la prima volta, Bolaño lavorava alla sua trama demenziale già da cinque anni. In cerca di informazioni su Ciudad Juárez, aveva inviato email ai suoi amici messicani, facendo domande sempre più dettagliate sugli omicidi. Alla fine, stanchi di quelle raccapriccianti richieste, gli amici lo avevano messo in contatto con González Rodríguez, che secondo loro ne sapeva di più di chiunque altro. Bolaño gli mandò la prima email proprio nel periodo in cui González Rodríguez aveva deciso di scrivere un libro sulle sue indagini.

A posteriori, può apparire strano che i due non siano entrati in corrispondenza prima. Erano all'incirca della stessa età: González Rodríguez era nato nel 1950, Bolaño nel 1953. Negli anni Settanta avevano entrambi fatto parte della controcultura di Città del Messico: Bolaño vagava per le strade con i poeti infrarealisti, González Rodríguez suonava il basso in un gruppo heavy metal, gli Enigma. Tutti e due avevano iniziato a scrivere romanzi piuttosto tardi e andavano fieri dell'obiettività dei loro giudizi letterari. Avevano diversi amici in comune: Jorge Herralde e il critico e romanziere Juan Villoro. E adesso erano entrambi affascinati da Ciudad Juárez.

González Rodríguez capì subito che l'interesse di Bolaño per i delitti non era un capriccio. «Non si trattava di una cosa momentanea, come per tanti altri scrittori», spiega González Rodríguez, «era la passione di una vita. Mi diceva: che ne pensi di questo o quel testo? Aveva letto tutto».

In realtà, spiega González Rodríguez, Bolaño aveva bisogno di aiuto per conoscere i dettagli degli omicidi e delle indagini della polizia, perché le cronache dei giornali erano troppo vaghe. Voleva sapere come operavano i narcotrafficienti

a Ciudad Juárez, quali automobili avevano, quali armi usavano. «Era un tipo preciso», dice González Rodríguez. Nel caso delle armi, per esempio, Bolaño voleva sapere non solo la marca ma anche il modello e il calibro.

Inoltre, gli interessava entrare nella mentalità della polizia del Chihuahua per capirne la condotta, buona o cattiva che fosse. Voleva sapere esattamente come venivano redatti i rapporti sugli omicidi. Voleva una copia di una relazione medico-legale e González Rodríguez ne scovò una fra i documenti che aveva avuto da un avvocato della difesa. Su richiesta di Bolaño, trascrisse la parte che descriveva le lesioni della vittima. «Voleva imparare il linguaggio delle indagini medico-legali», ricorda González Rodríguez. È questo il linguaggio che appare nella *Parte dei delitti*.

«Immagino, sulla base di cosa mi domandava, che in realtà volesse scambiare impressioni», dice González Rodríguez. «Direi che un detective selvaggio voleva che l'altro detective selvaggio, cioè io, traesse le sue stesse conclusioni». Eppure ogni scrittore sa che condividere le proprie conclusioni significa spesso modificarle. Scambiando impressioni con González Rodríguez, Bolaño può aver rivisto certe sue vecchie idee. Prendiamo, ad esempio, la discussione fra i due detective riguardo a Robert K. Ressler, l'ex criminologo dell'FBI che nel 1998 si recò a Ciudad Juárez per fornire una consulenza sugli omicidi, grazie a un accordo fra il Congresso messicano e la Procura Generale di Giustizia del Chihuahua. Bolaño aveva già letto i famosi libri di Ressler – fra cui *Sexual Homicide* e *Crime Classification Manual* – ed era sbalordito che Ressler non avesse risolto i casi di omicidio.

Perché Ressler non ha catturato il killer?, domandava.

Quel viaggio era stato un'operazione puramente di facciata, gli rispose González Rodríguez. Gli spiegò che Ressler era arrivato a Ciudad Juárez del tutto impreparato. Non aveva con sé un interprete. Era pagato dalle stesse autorità che grazie alle sue scoperte potevano ritrovarsi implicate nei delitti. Doveva esaminare fascicoli investigativi in spagnolo, lingua che non conosceva. Gli fu assegnata una guardia del corpo che osservava ogni sua mossa. Queste informazioni furono una vera doccia fredda per Bolaño, ricorda González Rodríguez.

«Voleva credere a un potere razionale in grado di sconfiggere il crimine», osserva. In effetti, questa forza razionale trionfante compare in tutti i romanzi di Bolaño, tranne che in *2666*. In *Stella distante*, il serial killer viene catturato dal poliziotto Abel Romero, con l'aiuto di un poeta astuto. In *Notturmo cileno*, i crimini dei letterati vengono portati alla luce da un giovane detective anonimo. Un altro inquirente anonimo ricostruisce la storia di Arturo Belano e di Ulises Lima nei *Detective selvaggi*, mentre i due giovani poeti rintracciano brillantemente la misteriosa scrittrice Cesárea Tinajero, che ritrovano in una cittadina vicino a Santa Teresa.

Soltanto in *2666* i criminali se la cavano impunemente e intrappolano, pestano o ammazzano ogni ficcanaso che si trovano fra i piedi. È significativo che, nella versione finale di *2666*, il personaggio basato su Ressler (Albert Kessler) appaia sulle prime come un investigatore scaltro, anche se privo di tatto, solo per poi veder miseramente naufragare, qualche pagina dopo, le sue indagini.

In sostanza González Rodríguez disse a Bolaño che, da quanto aveva scoperto, gli omicidi di Ciudad Juárez sembravano collegati alla polizia locale e ai politici e

alle gang mercenarie assoldate dai cartelli della droga. La polizia non indaga seriamente sugli omicidi, spiegò, perché è addestrata male o è misogina o ha stretto degli accordi che consentono ai narcotraffickanti di agire impunemente.

Allora non c'è un serial killer?, domandò Bolaño a González Rodríguez.

Sì che c'è un serial killer, è ovvio, ribatté González Rodríguez. Ma non ce n'è uno solo, penso che ce ne siano almeno due.

La rivelazione, racconta González Rodríguez, sconcertò Bolaño. A quel tempo, lo scrittore aveva già concepito una struttura elaborata, molto ingegnosa, per il suo romanzo, una struttura che in qualche modo dipendeva dall'idea di un singolo serial killer. La questione non era l'innocenza o la colpevolezza del vero Sharif Sharif, dice González Rodríguez. Il problema era come inserire in 2666 queste novità sui delitti.

Sospetto che la soluzione di Bolaño sia stata quella di adottare in blocco molte delle conclusioni di González Rodríguez, e poi di dare a modo suo forma drammatica a quelle teorie. Fra le storie della *Parte dei delitti* e le conclusioni del libro di González Rodríguez vi sono analogie sorprendenti. Eppure, sottolinea González Rodríguez, «nulla viene mai seguito alla lettera». I nomi vengono cambiati, le nazionalità trasformate, i personaggi inventati, intere trame ricreate grazie alla fantasia, all'atmosfera e allo stile. Bolaño può anche aver usato tutto quello che aveva saputo da González Rodríguez – lesse il manoscritto di *Ossa nel deserto* mesi prima che venisse pubblicato – ma rimodellò ogni cosa per adattarla ai suoi scopi.

La parte del cavallo

Nel novembre 2002, González Rodríguez andò a Barcellona per il lancio ufficiale di *Ossa nel deserto* e finalmente, dopo anni di corrispondenza, i due detective selvaggi s'incontrarono. Anagrama aveva comprato il libro per la sua prestigiosa collana Crónicas, inserendolo accanto a opere di Günter Wallraff, Ryszard Kapuściński e Michael Herr. Alla prima presentazione parteciparono oltre un centinaio di persone. Mesi dopo, il consolato messicano avrebbe declinato l'invito a inviare un proprio rappresentante a uno spettacolo teatrale ispirato a *Ossa nel deserto*, dichiarando: «Non intendiamo appoggiare opere in cui il Messico viene denigrato».

Ossa nel deserto fu lanciato in Spagna anche per salvaguardare il suo autore. Quando andò in stampa, molti funzionari del governo e della polizia accusati nel libro erano ancora al potere, senza contare che la denuncia della corruzione imperante a Ciudad Juárez irritò chi voleva ritrarre il Messico come un paese civile. La copertura mediatica in Europa offrì quindi a González Rodríguez una sorta di protezione contro eventuali rappresaglie. Dopo quegli articoli, quando fosse iniziata la distribuzione di *Ossa* in Messico, non ci sarebbe stato modo di far sparire in silenzio il libro o l'autore.

Bolaño non andò alla presentazione, ma il giorno dopo González Rodríguez partì di buon'ora con un'amica alla volta di Blanes, in Costa Brava, per pranzare con lui e la sua famiglia. Arrivarono con parecchie ore di ritardo. Ancora sotto l'effetto della lauta cena e dell'assenzio della sera prima, González Rodríguez e la sua amica erano saliti sul treno sbagliato. Bolaño li perdonò per il ritardo, stappò

una bottiglia di vino e gli offrì pane e prosciutto. Sapendo che la malattia impediva a Bolaño di bere alcolici, González Rodríguez gli aveva portato da Città del Messico mezzo chilo di caffè del bar La Habana, immortalato nei *Detective selvaggi*. Bolaño aveva il fegato così malridotto che non poteva bere nemmeno caffè, ma González Rodríguez ricorda che aprì il pacchetto e ci affondò il naso.

Nelle ore successive, parlarono degli omicidi di Ciudad Juárez. Per una volta, non dovettero preoccuparsi di avere il telefono sotto controllo o di vedersi intercettare le email. Bolaño poteva domandare tutto quello che voleva.

Sai, scherzò Bolaño, ti metterò nel mio romanzo. Voglio copiare l'idea di Javier Marías, che ti ha fatto diventare un personaggio di *Nera schiena del tempo*.

González Rodríguez sentì una stretta allo stomaco. Davvero, Roberto? Con il mio vero nome?

Sì, non ti preoccupare, disse Bolaño. Sua figlia Alejandra stava giocando con l'amica di González Rodríguez. Bolaño sembrava felice. González Rodríguez non sapeva cosa dire.

La sera dopo si trovarono a Barcellona per andare a mangiare del sushi. Stavolta parlarono non di Ciudad Juárez ma di letteratura. Bolaño chiese se gli scrittori in Messico portavano ancora la barba o se l'erano tagliata tutti. A un certo punto annunciò che lui e Mario Santiago avevano ufficialmente sciolto il movimento infrarealista a Parigi nel 1992. È matto, pensò González Rodríguez, pensa che gli unici infrarealisti che contano siano lui e Santiago.

Poco tempo dopo questo incontro, Bolaño pubblicò l'articolo «Sergio González Rodríguez sotto l'uragano»,^[6] in cui manifestava affetto e ammirazione per il giornalista e tesseva le lodi del suo libro. «L'aiuto tecnico» di González Rodríguez, scrisse, era stato «sostanziale» per la stesura del romanzo. E *Ossa nel deserto* è «non solo una fotografia imperfetta, come non avrebbe potuto essere altrimenti, del male e della corruzione, ma diventa una metafora del Messico e del passato del Messico e del futuro incerto di tutta l'America Latina».

Sette mesi dopo, il 1° luglio 2003, Bolaño fu ricoverato in ospedale a Barcellona. Due settimane dopo morì.

Nel 2004, quando 2666 fu pubblicato in Messico, González Rodríguez trovò a stento il coraggio di prenderlo in mano. «Mi ci vollero mesi per leggere la parte sulle donne morte. Mi terrorizzava», spiega. «Una cosa è vivere una certa situazione, un'altra sentirla raccontare da un grande maestro della letteratura come Bolaño. Non è divertente. Roberto è matto come un cavallo, sai? Non riesci a crederci perché in qualche modo ci sei dentro».

González Rodríguez, come giornalista, aveva coltivato un distacco critico che lo aiutava a non pensare alla facilità con cui poteva essere di nuovo aggredito. Il fatto di trovare, in 2666, un personaggio con il suo stesso nome prigioniero in un mondo di assassini e d'insabbiamenti aveva distrutto l'illusione. A un certo punto, Bolaño descrive addirittura un sequestro uguale identico all'aggressione subita nel 1999 da González Rodríguez, tranne per il fatto che il suo rapimento finisce con la morte del sequestrato.

Del resto, qualsiasi giornalista messicano che scrivesse dei cartelli o della corruzione si sarebbe sentito vulnerabile nel 2004. Quell'anno in Messico furono uccisi o fatti sparire ben cinque giornalisti. Uno fu ammazzato a colpi d'arma da fuoco davanti ai suoi due bambini. Secondo un'indagine di Reporter Senza Frontiere, nel 2007 il Messico è diventato il posto più pericoloso al mondo per i

giornalisti dopo l'Iraq. Nell'ottobre 2008, Alejandro Junco de la Vega, presidente del Grupo Reforma, ha dichiarato pubblicamente in un discorso alla Columbia University che i suoi tre giornali non riportano più i nomi degli autori degli articoli per proteggere i giornalisti. «Siamo anche noi assediati dai signori della droga, dai criminali», ha spiegato, «e più denunciando le loro attività, più forte quelli reagiscono». Lo stesso Junco ha trovato rifugio con tutta la famiglia in «un luogo sicuro negli Stati Uniti».

Non è un caso che lo stesso anno in cui fu pubblicato *2666*, González Rodríguez abbia deciso di non andare più a Ciudad Juárez. Aveva saputo che nello stato del Chihuahua c'era una taglia sulla sua testa. Era stato denunciato per diffamazione e rischiava di finire in carcere non appena vi avesse messo piede. Viste queste manovre, i suoi avvocati gli raccomandarono di non recarsi laggiù per nessun motivo (solo nell'aprile 2007 il presidente Felipe Calderón ha firmato una legge federale che depenalizzava la diffamazione e gli «insulti» e obbligava i governi dei vari stati a fare lo stesso). L'ultima volta che González Rodríguez era stato a Ciudad Juárez, nessuno aveva voluto parlare di quello che stava succedendo. La città aveva chiuso le porte.

Né *Ossa nel deserto* né *2666* sono libri facili. Quando li ho letti, sono stata tormentata dagli incubi. Le loro pagine erano come tombe appena scavate, coperte dall'ombra di due diverse concezioni filosofiche del male. In *Ossa nel deserto*, Ciudad Juárez è vittima della corruzione dilagante. Secondo González Rodríguez, quando i poliziotti e i giudici guardano altrove, la brutalità diventa un fatto consueto. Lo stupro e l'assassinio di donne, l'eliminazione di giornalisti, il sequestro di persona a scopo di riscatto: nessuno di questi crimini è più una notizia da prima pagina in Messico. «Una persona malvagia, come un serial killer, può scatenare una sorta di effetto domino», dice González Rodríguez, innescando un meccanismo di sterminio pari a quello di una dittatura totalitaria. Questa «normalizzazione della barbarie», aggiunge, è oggi uno dei problemi più gravi in Messico e in America Latina.

Nella sezione finale di *2666*, *La parte di Arcimboldi*, Bolaño presenta una visione più sinistra del male. La sezione si apre alla fine della prima guerra mondiale, con il ritorno a casa di un soldato prussiano ferito. Tutto sta cambiando, gli dice uno straniero: «La guerra era alla fine e sarebbe iniziata una nuova epoca. [Il soldato prussiano] gli rispose, mentre mangiava, che non sarebbe mai cambiato nulla». In effetti, l'ultima parte di *2666*, che va dalla prima guerra mondiale alla fine degli anni Novanta, sembra concepita per dimostrare la tesi di Arcimboldi per cui la storia è semplicemente una serie di istanti «che competono fra loro in mostruosità». Mentre Arcimboldi combatte per il Terzo Reich sul Fronte Orientale e inizia la sua carriera di scrittore fra le rovine di Berlino, Bolaño ci intrattiene con storie su storie di violenza e morte. Sulle colline tedesche, un uomo uccide la moglie e le autorità chiudono un occhio. Durante la guerra, la gente di città che sfolla in campagna viene regolarmente rapinata, stuprata e uccisa. I terreni intorno a un castello rumeno sono pieni di ossa umane. E le allusioni all'Olocausto abbondano.

In questo panorama di brutalità e impunità, Santa Teresa appare meno aberrante. È solo uno dei tanti luoghi dove un male di fondo, pervasivo, erompe in superficie. Quello che accade oggi a Santa Teresa, sembra dire il romanzo, è sempre accaduto, e accadrà anche nei cimiteri del *2666*. Il male è vasto ed eterno

come il mare.

Questa visione della violenza riporta alla mente l'apocalittico scrittore statunitense Cormac McCarthy, ma nel romanzo di Bolaño c'è più sesso e c'è più commedia, e il suo eroe è molto diverso da quelli della *Strada* e di *Meridiano di sangue*. Arcimboldi marcia sui campi di battaglia della Polonia e della Romania come un uomo che passeggia sul fondo del mare, immerso nell'orrore buio degli abissi senza tuttavia esserne toccato. Nell'adolescenza, legge il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach ed è affascinato dall'idea di un cavaliere medievale «laico e indipendente». Il suo Santo Graal sarà il diario di un morto scoperto in uno *shtetl* abbandonato.

Un cavaliere laico e indipendente: queste parole potrebbero descrivere sia i grandi detective sia i grandi scrittori che vagano nelle pagine di 2666. Sono tutti dei solitari che si dedicano a leggere e a nuotare nell'abisso. In questo mondo fare lo scrittore è pericoloso quanto fare il detective: si cammina in un cimitero guardando i fantasmi.

[1] Dopo 2666 (Adelphi, Milano 2007-2008, traduzione di Ilide Carmignani) sono stati pubblicati altri due romanzi postumi: *Il terzo Reich* (Adelphi, Milano 2011, traduzione di Ilide Carmignani) e *I dispiaceri del vero poliziotto* (Adelphi, Milano 2012, traduzione di Ilide Carmignani). [n.d.t.]

[2] Roberto Bolaño, *Amuleto*, Adelphi, Milano 2010, traduzione di Ilide Carmignani, p. 16. [n.d.t.]

[3] Ivi, pp. 71-72. [n.d.t.]

[4] Qui e nel resto dell'introduzione, i numeri di pagina si riferiscono all'edizione spagnola (Anagrama). [n.d.t.]

[5] «Mamma oca / va di corsa a cercar nella borsetta / monetine / per sfamare tutte quante le sue ochette. / Perché appena ritornerà / ogni sua ochetta le chiederà: / Che mi hai portato, mamma Qua Qua? / Che mi hai portato per qua qua qua?» [n.d.t.]

[6] Roberto Bolaño, *Tra parentesi*, a cura di Ignacio Echevarría, Adelphi, Milano 2009, traduzione di Maria Nicola, pp. 227-28. [n.d.t.]

LA LETTERATURA

NON È FATTA SOLO DI PAROLE

Intervista di Héctor Soto e Matías Bravo

Che rapporti hai con gli scrittori del boom latinoamericano?

Buoni. Ottimi. Come lettore, naturalmente. Il boom, comunque, è un concetto vago. Dipende dall'ampiezza che gli si concede. Sabato ci rientra oppure no? E Onetti? La maggior parte della gente dice di no. Lascia fuori anche Rulfo, che per me è uno dei capisaldi del boom.

Forse le figure emblematiche del movimento sono state fin troppo venerate, con palese ingiustizia nei confronti di altre meno appariscenti, come Monterroso, come Onetti, che adesso vengono sempre più rivalutate. Magari loro hanno resistito meglio al passare del tempo.

Non credo. La letteratura di un Vargas Llosa o di un García Márquez è grandissima.

Una cattedrale.

Di più. Non penso che risentirà del passare del tempo. L'opera di Vargas Llosa, per esempio, è immensa. Ha migliaia di entrate e migliaia di uscite. E anche quella di García Márquez. Il problema è che sono personaggi pubblici. Non si tratta di due figure meramente letterarie. Vargas Llosa è stato candidato alla presidenza del suo paese. García Márquez è un uomo di grande peso politico, molto influente in America Latina. Questo falsa un po' le cose, ma non dovrebbe far perdere di vista il loro livello letterario. Sono superiori. Superiori a quelli che sono venuti dopo e di sicuro anche agli scrittori della mia generazione. Libri come *Nessuno scrive al colonnello* sono semplicemente perfetti.

Tu hai letto i romanzi del boom all'epoca in cui sono usciti, quindi la tua deve essere stata una lettura da poeta. Allora scrivevi solo poesia.

Sì, ma leggevo abbastanza narrativa, anche se la mia in effetti restava una lettura da poeta, e in un certo senso è un peccato. Se la mia lettura fosse stata da narratore, probabilmente avrei imparato di più. Forse ho delle lacune nel modo di guardare alle strutture interne di un romanzo. Queste cose le avrei imparate prima se avessi avuto un altro sguardo.

Si ha l'impressione che tu crei come dei frammenti che poi giustapponi in un romanzo, ma non è chiaro se hai già un'idea a priori di come sarà l'intera opera.

Ho sempre un'idea a priori. Ogni volta che inizio a scrivere un romanzo, ho già in mente una struttura ben elaborata.

Ben elaborata, certo, il che non impedisce a ogni tua frase, grazie al ritmo e alle

inflexioni che le imprimi, di trovare una giustificazione in sé e non in funzione della trama che il romanzo deve sviluppare.

Credo che si tratti di un'altra cosa, e cioè del dovere elementare di ogni prosatore di fare pulizia, di avvicinarsi alla lingua con occhi e orecchie ben aperti. Naturalmente vi sono molto grato per le parole di apprezzamento, ma questa specie di igiene verbale non ha grande rilevanza nelle mie opere. Sono molto esigente. Per esempio, anche nei *Detective selvaggi* ci sono frasi, interi paragrafi, che non mi piacciono, che mi sembrano pessimi.

I tuoi libri sono approcci diversi allo stesso mondo, un mondo di scrittori, di gente abbastanza marginale, fra ossessiva e sconfitta. Sia i romanzi che i racconti girano intorno alle stesse situazioni e agli stessi personaggi.

E anche alle stesse trame.

Esatto. I tuoi personaggi vengono colti dall'idea di rivoluzionare l'arte e di cambiare il mondo, che poi è il progetto della tua generazione.

Rivoluzionare l'arte e cambiare la vita erano gli obiettivi del progetto di Rimbaud. E reinventare l'amore. In definitiva, fare della vita un'opera d'arte.

Essendo parte del mondo che descrivi, il tuo sguardo è affettuoso anche quando si posa su te stesso.

Forse ho cercato di perdonarmi.

Non sei un apologeta o un rapsodo di questo progetto, ma non ne sei nemmeno un critico o un becchino.

Sono un sopravvissuto. Provo un enorme affetto per quel progetto, nonostante tutti i suoi eccessi, le sue intemperanze e sregolatezze. È un progetto perduto romanticamente, di natura rivoluzionaria, che ha visto bruciare e scomparire tanti gruppi e intere generazioni di artisti. Ancora oggi, la nostra concezione dell'arte in Occidente deve molto a questa visione.

Non ci stupisce, perché se c'è un concetto che si è svalutato nella nostra epoca è quello di rivoluzione.

A dire il vero, per me l'idea di rivoluzione era già svalutata quando avevo vent'anni. A quell'età ero trozkista e in Unione Sovietica vedevo una controrivoluzione. Non ho mai avuto la sensazione di camminare nella stessa direzione della Storia. Al contrario, mi sentivo abbastanza calpestato. Credo che questo si noti nei personaggi dei *Detective selvaggi*.

In qualche momento della tua vita ti immaginavamo animato da grandi ardori rivoluzionari.

Immaginate bene. Ero contro tutto. Contro New York e Mosca, contro Londra e L'Avana, contro Parigi e Pechino. A volte, avevo addirittura paura della solitudine implicita in tanto radicalismo.

È per quello che ti senti un sopravvissuto?

No, mi sento un sopravvissuto nel senso più letterale del termine. Non sono morto. Dico così perché molti dei miei amici sono morti, o in lotte armate rivoluzionarie o per overdose o di Aids. Anche se poi ce ne sono altri che sono

diventati personalità illustri della letteratura di lingua spagnola.

Agli scrittori si domanda sempre, e noi non faremo eccezione, qual è la loro principale fonte di ispirazione. Certi traggono più ispirazione dalla vita, altri dalla letteratura.

Io, da entrambe.

Nonostante questo, però, sei uno scrittore estremamente «letterario».

Be', se mai dovessi scegliere fra le due cose, Dio non voglia, sceglierei la letteratura. Se mi offrono una grande biblioteca o un biglietto dell'Interrail per andare a Vladivostok, io, senza il minimo dubbio, prendo la grande biblioteca. Con la biblioteca, oltretutto, il viaggio durerebbe molto di più.

Come Borges, hai vissuto i tuoi libri.

In un modo o nell'altro, siamo tutti legati a un libro. Una biblioteca è come una metafora dell'essere umano o della parte migliore dell'essere umano, così come un campo di concentramento può essere una metafora della parte peggiore. La biblioteca è la generosità assoluta.

Eppure la letteratura non è il tempio dei buoni sentimenti. È anche un covo di odi e rancori.

È vero, ma è fuori discussione che ci sono anche buoni sentimenti. Mi pare sia stato Borges a dire che un bravo scrittore, di norma, è una brava persona. Deve essere stato lui, perché Borges ha detto praticamente tutto. I buoni scrittori che sono cattive persone sono un'eccezione. A me ne viene in mente solo uno.

Chi?

Louis-Ferdinand Céline, un grande scrittore e anche un figlio di puttana. Un essere abietto. È incredibile, i momenti peggiori della sua abiezione sono ammantati da un'aura di nobiltà, e questo si può attribuire solo al potere delle parole.

Dove sono i tuoi fratelli letterari: fra gli scrittori latinoamericani o fra quelli spagnoli?

Sostanzialmente fra quelli latinoamericani, ma a volte anche fra quelli spagnoli. Non condivido la divisione fra latinoamericani e spagnoli. Abitiamo tutti la stessa lingua. Io, almeno, sento di oltrepassare questa frontiera. E nella mia generazione c'è un nucleo di scrittori in cui si mescolano, irrimediabilmente, spagnoli e latinoamericani, come del resto si erano già mescolati nel modernismo, forse il movimento letterario di lingua spagnola più rivoluzionario di questo secolo. Credo che Javier Marías, con la sua forza, debba necessariamente influire sulla letteratura ispanoamericana, anzi che lo stia già facendo. È uno scrittore straordinario. Così come i giovani scrittori spagnoli dovrebbero essere influenzati da un Rodrigo Rey-Rosa o da un Juan Villoro, che sono due grandissimi autori. Sono molto lusingato da una fotografia che ci ritrae tutti assieme, quelli di là e quelli di qua dell'Atlantico: Rey-Rosa, Villoro, Marías, Vila-Matas, Belén Gopegui, Victoria de Stefano.

Inquieta pensare che abbiamo letto molte delle nostre divinità (James, Stendhal,

Proust) in traduzione, in versioni di seconda mano. È letteratura quella? Se ci pensiamo bene, potremmo anche arrivare alla conclusione che le parole non hanno un equivalente.

Io credo di sì. Del resto, la letteratura non è fatta solo di parole. Borges dice che ci sono autori intraducibili. Mi pare che faccia l'esempio di Quevedo. Si può aggiungere García Lorca, e anche altri. Eppure un'opera come il *Don Chisciotte* potrebbe resistere anche al più terribile traduttore. Anzi, peggio, potrebbe resistere alla mutilazione, alla perdita di un gran numero di pagine e persino a una pioggia di merda. Malgrado tutto, mal tradotta, incompleta e rovinata, quella versione del *Don Chisciotte* avrebbe ancora molto da dire a un cinese o a un africano. E quella è letteratura, senza dubbio. Forse tante cose vanno perse per strada, è vero, ma può darsi che fosse il loro destino. Arriva quello che arriva.

(Da Capital, Santiago, dicembre 1999)

LEGGERE È SEMPRE PIÙ IMPORTANTE CHE SCRIVERE

Intervista di Carmen Boullosa

Roberto Bolaño appartiene al fior fiore degli scrittori latinoamericani. Nelle sue storie ricorrono spesso il Cile del colpo di stato, la Città del Messico degli anni Settanta e la prima giovinezza di poeti spericolati, ma troviamo anche altri temi: il letto di morte di César Vallejo, gli stenti sofferti da autori non ancora riconosciuti, situazioni e luoghi ancor più periferici. Nato in Cile, ha trascorso l'adolescenza in Messico e alla fine degli anni Settanta si è trasferito in Spagna. Come poeta, ha fondato insieme a Mario Santiago l'Infrarealismo. Nel 1999, ha vinto il Premio Rómulo Gallegos – già assegnato a Gabriel García Márquez e a Mario Vargas Llosa – con il romanzo *I detective selvaggi*, per cui ha ricevuto anche il prestigioso Premio Herralde.

Scrittore fecondo, animale letterario che non fa concessioni, Bolaño è felicemente animato dai due istinti fondamentali del romanziere: l'attrazione per i fatti e il desiderio di correggerli, di evidenziarne gli errori. Dal Messico ha tratto un paradiso mitico, dal Cile l'inferno del reale, e da Blanes, la cittadina della Costa Brava dove vive e lavora, fa scontare i loro peccati a entrambi. Nessun altro romanziere è stato in grado di rendere la complessità di una megalopoli come Città del Messico, e nessuno ha rivisitato gli orrori del golpe cileno e della Guerra Sporca con una scrittura così intelligente e caustica.

Riecheggiando le parole dello stesso Bolaño: «Leggere è più importante che scrivere». Leggere Roberto Bolaño, per esempio. Se qualcuno pensa che la letteratura latinoamericana non stia attraversando un momento splendido, basta che dia un'occhiata a qualche sua pagina per scacciare l'idea. Con Bolaño, la letteratura – quella bellissima, inspiegabile bomba che distruggendo ricostruisce – dovrebbe sentirsi orgogliosa di una delle sue migliori creazioni.

Questa conversazione si è svolta, via computer, tra Blanes e Città del Messico nell'autunno del 2001.

In America Latina ci sono due tradizioni letterarie che il lettore medio tende a considerare opposte, antitetiche, o decisamente nemiche: quella fantastica (Adolfo Bioy Casares, il miglior Cortázar) e quella realista (Vargas Llosa, Teresa de la Parra). C'è anche una sorta di leggenda che colloca nel Sud dell'America Latina la patria del fantastico e nel Nord l'epicentro del realismo. A mio avviso, tu raccogli i frutti di entrambi i versanti: i tuoi romanzi e racconti sono invenzioni di fantasia e al tempo stesso sono uno specchio critico, caustico della realtà. Seguendo il filo del ragionamento, aggiungerei che questo accade perché hai vissuto ai due capi dell'America Latina: sei cresciuto in Cile e in Messico. Ti piace l'idea o la trovi assurda? Se devo essere sincera, a me sembra abbastanza illuminante, ma non mi convince fino

in fondo: i migliori scrittori, i più grandi (compreso Bioy Casares e il suo contrario Vargas Llosa) hanno sempre attinto a tutte e due le tradizioni. Eppure, dal punto di vista del Nord di lingua inglese c'è una tendenza a confinare la letteratura latinoamericana all'interno di una sola tradizione.

Io credevo che i realisti venissero dal Sud, cioè dai paesi del Cono Sud, e che gli scrittori di letteratura fantastica venissero invece dalla parte centrale e settentrionale dell'America Latina, se proprio vuoi badare a queste suddivisioni, che non andrebbero mai e poi mai prese sul serio. La letteratura latinoamericana del Novecento si è mossa o per imitazione o per rifiuto, e probabilmente accadrà lo stesso a quella del nuovo secolo, almeno per i primi trent'anni. In linea di massima, l'uomo imita o rifiuta i grandi monumenti, mai i piccoli gioielli quasi invisibili. Noi abbiamo pochissimi scrittori che abbiano coltivato il genere fantastico in senso stretto, anzi forse nessuno, fra le altre cose perché il sottosviluppo economico non consente una letteratura di genere. Il sottosviluppo consente solo capolavori. Le opere minori, in questo paesaggio monotono o apocalittico, sono un lusso irraggiungibile. Naturalmente questo non significa che la nostra letteratura sia piena di capolavori, tutto il contrario; significa semplicemente che all'inizio uno scrittore aspira a realizzare tali aspettative, ma poi la stessa realtà che le ha fatte sorgere provvede in vario modo a stroncarle. Penso che ci siano solo due paesi con un'autentica tradizione letteraria che qualche volta sono riusciti a sfuggire a questo destino: l'Argentina e il Messico. Quanto alle mie opere, non so che dire. Suppongo siano realiste. Mi piacerebbe essere uno scrittore fantastico, come Philip K. Dick, anche se man mano che il tempo passa e invecchio, Dick mi sembra sempre più realista. In fondo – e penso che sarai d'accordo con me – la questione non sta nella distinzione realista/fantastico ma nel linguaggio e nelle strutture, nel modo di guardare alle cose. Sai, non avevo idea che ti piacesse così tanto Teresa de la Parra. Quando ero in Venezuela, la gente me ne parlava spesso. Naturalmente, non l'ho mai letta.

Teresa de la Parra è una delle più grandi scrittrici che abbiamo, o dei più grandi scrittori, e quando la leggerai mi darai ragione. La tua risposta conferma appieno l'idea che l'elettricità che scorre nel mondo letterario latinoamericano si muove in modo abbastanza casuale. Non direi che è debole, perché all'improvviso lancia scariche che infiammano tutto il continente, ma solo di tanto in tanto. Comunque, non siamo del tutto d'accordo su quello che io considero il canone. Tutte le divisioni sono arbitrarie, ovviamente. Quando pensavo al Sud (al Cono Sud e all'Argentina), pensavo a Cortázar, alle storie deliranti di Silvina Ocampo, a Bioy Casares e a Borges (quando hai a che fare con autori del genere, le graduatorie non contano: non c'è un numero uno, hanno tutti pari importanza), e pensavo a quel romanzo breve e vago di María Luisa Bombal, L'ultima nebbia, la cui fama forse è dovuta soprattutto allo scandalo, visto che aveva ucciso il suo ex amante. Io metterei Vargas Llosa e la grande Teresa de la Parra nel Nord. Ma poi le cose si complicano, perché quando vai ancora più a nord trovi Juan Rulfo ed Elena Garro con Una stabile dimora (1958) e I ricordi dell'avvenire (1963).

Tutte le divisioni sono arbitrarie: non c'è realismo senza fantasia e viceversa.

Nei tuoi racconti e romanzi, e forse anche nelle tue poesie, il lettore intuisce sia regolamenti di conti sia omaggi, e sono componenti importanti della loro struttura

narrativa. Non voglio dire che i tuoi siano romanzi a chiave, ma la loro alchimia potrebbe celarsi in un misto di amore e odio davanti ai fatti che narri. Come lavora quel maestro alchimista che è Roberto Bolaño?

Non credo che ci siano più regolamenti di conti nelle mie opere che nelle pagine di qualsiasi altro autore. Insisto a costo di sembrare pedante (anche se probabilmente lo sono comunque): quando scrivo l'unica cosa che mi interessa è la scrittura, cioè la forma, il ritmo, la trama. Rido di certi atteggiamenti, certe persone, certe occupazioni e certi toni solenni, semplicemente perché quando ti trovi davanti a sciocchezze del genere, a ego così ipertrofici, non ti resta altra scelta che ridere. Tutta la letteratura, in un certo senso, è politica. Voglio dire che è innanzitutto una riflessione sulla politica, e poi anche un programma politico. Il primo postulato allude alla realtà, all'incubo o al sogno benevolo che chiamiamo realtà e che finisce, in entrambi i casi, con la morte e l'abolizione non solo della letteratura ma anche del tempo. Il secondo postulato si riferisce alle briciole che sopravvivono, che permangono, e alla ragionevolezza, pur sapendo naturalmente che nella scala umana delle cose la permanenza è un'illusione, e che la ragionevolezza è solo un fragile stecato che ci impedisce di precipitare nell'abisso. Ma non badare a quello che ho appena detto. Suppongo che uno scriva per via della propria sensibilità, tutto qui. E tu perché scrivi? È meglio che non me lo dici, sono sicuro che la tua risposta sarebbe molto più eloquente e persuasiva della mia.

D'accordo, non te lo dico, e non perché la mia risposta possa essere in qualche modo più persuasiva. Una cosa però devo dirtela: se c'è una ragione per cui non scrivo, è proprio la sensibilità. Per me scrivere significa lanciarmi in una zona di guerra, sventrare corpi, lottare con resti di cadaveri, e poi cercare di mantenere il campo di combattimento intatto, ancora in vita. E i «regolamenti di conti» mi sembrano ben più feroci nel tuo lavoro che in quello di tanti altri scrittori latinoamericani.

Agli occhi del lettore, la tua risata ha un'azione molto più corrosiva, demolitrice. Nei tuoi libri, i meccanismi interni del romanzo funzionano in modo classico: una fabula, una finzione coinvolge il lettore e allo stesso tempo lo rende complice della demolizione dei fatti che tu, romanziere, stai raccontando con estrema fedeltà. Ma mettiamo per un attimo da parte questo discorso. Nessuno che ti abbia letto può dubitare della tua fede nella scrittura. È ovviamente la prima cosa che attrae il lettore. Chiusunque voglia trovare in un libro qualcosa di più della scrittura – per esempio, un certo senso di appartenenza, come membro di qualche club o associazione – non si sentirà a suo agio davanti ai tuoi romanzi e racconti. Quando ti leggo, non cerco la storia, la rievocazione di questo o quel frammento del passato più o meno recente di qualche angolo del mondo. Pochi scrittori sono bravi quanto te a sedurre il lettore con scene concrete che diventerebbero nature morte, frammenti inerti nelle mani di autori «realisti». Se appartieni a una tradizione, come la chiameresti? Dove sono le radici del tuo albero genealogico e in quale direzione crescono i rami?

A dire il vero, non credo così tanto nella scrittura. A partire dalla mia. Fare lo scrittore è piacevole – no, piacevole non è la parola giusta – è un'attività che ha i suoi momenti divertenti, ma conosco cose che sono ancora più divertenti, divertenti nello stesso modo in cui lo è per me la letteratura. Rapinare banche, per esempio. O dirigere un film. O fare il gigolò. O tornare bambino e giocare in una squadra di calcio più o meno tremenda. Sfortunatamente, il bambino cresce, il

rapinatore viene ucciso, il regista resta al verde, il gigolò si ammala e allora non resta altra scelta che scrivere. Per me, scrivere è l'esatto opposto di aspettare. Invece dell'attesa, c'è la scrittura. Be', probabilmente sbaglio, può darsi che scrivere sia una forma di attesa, di procrastinazione. Mi piacerebbe pensarla in un altro modo. Ma, come ho detto, probabilmente sbaglio. Quanto alla mia idea di canone, non so, è come quella di tutti, sono quasi imbarazzato a dirtela, per quanto è ovvia: Francisco de Aldana, Jorge Manrique, Cervantes, i cronisti delle Indie, Sor Juana Inés de la Cruz, Fray Servando Teresa de Mier, Pedro Henríquez Ureña, Rubén Darío, Alfonso Reyes, Borges, giusto per fare qualche nome senza uscire dall'ambito della lingua spagnola. Naturalmente mi piacerebbe invocare un passato letterario, una tradizione, anche molto breve, fatta di due o tre scrittori (e forse un solo libro), una tradizione sfolgorante incline all'amnesia, ma da un lato sono troppo pudico nel mio lavoro e dall'altro ho letto troppo (e troppi libri mi hanno reso felice) per indulgere in un'assurdità del genere.

Non ti sembra arbitrario prendere in considerazione esclusivamente autori di lingua spagnola? O intendi inserirti nella tradizione ispanica come corrente separata dalle altre lingue? Se gran parte della letteratura latinoamericana (specie la prosa) è impegnata in un dialogo con altre tradizioni, direi che tu lo sei ancora di più.

Ho fatto i nomi di autori che scrivevano in spagnolo solo per limitare il canone. Ovviamente non sono uno di quei mostri nazionalisti che leggono solo ciò che produce il paese dove sono nati. Mi interessa la letteratura francese, Pascal, che prevedeva la propria morte, e la sua lotta contro la malinconia, che adesso mi sembra più ammirevole che mai. O l'ingenuità utopistica di Fourier. E tutta la prosa, tipicamente anonima, degli scrittori di corte (certi manieristi e certi anatomisti), che in qualche modo portano alla sterminata caverna del marchese de Sade. Mi interessa anche la letteratura statunitense dell'Ottocento, soprattutto Twain e Melville, e la poesia di Emily Dickinson e Whitman. Da ragazzino, ho avuto un periodo in cui leggevo solo Poe. Insomma, mi interessa la letteratura occidentale, e credo di conoscerla un po' tutta.

Leggevi solo Poe? Ho l'impressione che nella nostra generazione circolasse un virus di Poe molto contagioso; era il nostro idolo, e non faccio fatica a immaginarti contagiato da ragazzino. Però, a quei tempi, eri un poeta, e io voglio passare alla narrativa. Decidi tu la trama o è la trama che sceglie te? E se non va in nessuno dei due modi, come funziona? Il consulente di Pinochet sul marxismo, lo stimatissimo critico letterario che chiami Sebastián Urrutia Lacroix, sacerdote dell'Opus Dei, o il guaritore che pratica il mesmerismo, o i poeti adolescenti dei Detective selvaggi, tutti questi personaggi hanno un omologo storico, perché?

È vero, le trame sono una cosa strana. Credo, sia pure con qualche eccezione, che a un certo punto una storia ti scelga e non ti lasci più in pace. Per fortuna, non è una cosa così importante: la forma, la struttura, continuano ad appartenerti, e senza forma e struttura non c'è libro, o almeno nella maggior parte dei casi è così che va. Diciamo che la storia e la trama arrivano accidentalmente, che rientrano nel campo del caso, cioè del caos, del disordine, o in quel territorio in continuo tumulto che qualcuno definisce apocalittico. La forma, viceversa, è una scelta che si compie usando l'intelligenza, l'astuzia e il silenzio, le armi usate da Ulisse nella sua battaglia contro la morte. La forma cerca l'artificio, la storia cerca

il precipizio. O per usare una metafora della campagna cilena (pessima, come vedrai): non è che non mi piacciono i precipizi, ma preferisco vederli da un ponte.

Le scrittrici vengono sempre tormentate con una domanda e non resisto alla tentazione di infliggerla anche a te, se non altro perché a forza di sentirla è ormai di rito. Quanto materiale autobiografico racchiudono le tue opere? In che misura sono un autoritratto?

Un autoritratto? Poco o niente. Un autoritratto richiede un certo tipo di ego, la propensione a guardarti e riguardarti, un interesse esplicito per ciò che sei o sei stato. La letteratura è piena di autobiografie, alcune ottime, ma gli autoritratti tendono a essere pessimi, anche quelli in poesia, che a prima vista sembrerebbe un genere più adatto agli autoritratti della narrativa. Mi chiedi se le mie opere sono autobiografiche? In un certo senso sì, come potrebbero non esserlo? Ogni opera letteraria, persino l'epica, è in parte autobiografica. Nell'*Iliade* contempliamo i destini di due alleanze, di una città, di due eserciti, ma contempliamo anche i destini di Achille e Priamo ed Ettore, e tutti questi personaggi, queste voci individuali, riflettono la voce, la solitudine, dell'autore.

Quando eravamo due poeti giovani, ancora adolescenti, e condividevamo la Città del Messico degli anni Settanta, tu eri il leader di un gruppo di poeti, gli infrarealisti, che hai mitizzato nel tuo romanzo I detective selvaggi. Raccontaci qualcosa del significato che aveva la poesia per gli infrarealisti e della loro Città del Messico.

L'Infrarealismo era una specie di Dada alla messicana. A un certo punto c'era un sacco di gente, non solo poeti, ma anche pittori e soprattutto sfaccendati e vagabondi, che si consideravano infrarealisti. In realtà eravamo solo in due, io e Mario Santiago. Nel 1977 andammo entrambi in Europa. Una sera, nella stazione ferroviaria di Port-Vendres, che è molto vicina a Perpignan, nel Roussillon, dopo alcune avventure disastrose, decidemmo che il movimento in quanto tale era finito.

Forse era finito per voi, ma nei nostri ricordi era ancora vivissimo. Eravate il terrore del mondo letterario. All'epoca io facevo parte di una comunità seria, solenne; il mio mondo era così disgregato e informe che avevo bisogno di aggrapparmi a qualcosa. Mi piaceva il tono cerimonioso delle letture di poesia e dei ricevimenti, quegli incontri assurdi pieni di riti a cui in qualche modo aderivo, e voi eravate i terroristi di quegli appuntamenti. Quando, tanto tempo fa, nel 1974, fui chiamata per la prima volta a leggere le mie poesie alla libreria Gandhi, mi misi a pregare Dio – non che credessi davvero in Dio, ma avevo bisogno di invocare qualcuno – e lo imploravo: per favore, non far venire gli infrarealisti. Avevo il terrore di leggere in pubblico, ma l'ansia che nasceva dalla mia timidezza non era nulla in confronto al panico che provavo al pensiero di essere messa in ridicolo: a metà lettura, gli infra potevano irrompere nella sala e darmi della scema. Voi venivate per convincere il mondo letterario che non poteva prendersi così sul serio per opere che non erano affatto serie, e che con la poesia (per contraddire il tuo adagio cileno) si trattava proprio di buttarsi in un precipizio. Ma fammi tornare a te e alle tue opere. Ti sei specializzato nella narrativa – è impensabile che qualcuno possa definire i tuoi romanzi «lirici» – eppure sei anche un poeta, un poeta in attività. Come fai a conciliare le due cose?

Nicanor Parra dice che i migliori romanzi sono scritti in metrica. E Harold

Bloom dice che la migliore poesia del Novecento è scritta in prosa. Sono d'accordo con entrambi. Eppure trovo difficile considerarmi un poeta in attività. Per quanto ne so, un poeta in attività è uno che scrive poesie. Io ti ho mandato le ultime che ho scritto ed erano pessime, temo, anche se naturalmente, per gentilezza e tatto, mi hai mentito. Non lo so. C'è qualcosa nella poesia. In ogni caso, l'importante è continuare a leggerla. È più importante che scriverla, non credi? A dire la verità, leggere è sempre più importante che scrivere.

(Da Bomb, Brooklyn, inverno 2002)

LE POSIZIONI SONO LE POSIZIONI E IL SESSO È IL SESSO

Intervista di Eliseo Alvarez

Il tuo amore per la letteratura, per i libri, è stato in qualche modo ispirato dai tuoi genitori?

A essere sinceri, no. In termini per così dire genealogici, la mia famiglia paterna si trascinava dietro almeno cinquecento anni di analfabetismo costante e rigoroso, mentre quella materna se ne trascinava dietro trecento d'indolenza, altrettanto costante e rigorosa. In questo senso, sono la pecora nera della famiglia. Avrebbero preferito che facessi qualsiasi altra cosa, suppongo. E in effetti, con l'esperienza che ho adesso, a cinquant'anni, nemmeno a me piacerebbe che mio figlio facesse lo scrittore. Non dico che debba portare avanti i cinquecento anni di analfabetismo, ma almeno i trecento d'indolenza... È abbastanza dura fare lo scrittore, anche se, be', non bisogna nemmeno esagerare. Mia madre leggeva qualche libro, mio padre di tanto in tanto leggeva dei romanzetti di cowboy. Li leggeva perché non c'era la televisione, erano quei western di formato molto ridotto che entravano nella tasca di dietro dei pantaloni. Mia madre leggeva di più, ma se mi fossi formato sui gusti di mia madre adesso sarei una specie di Marcelo Serrano o d'Isabelo Allende, e forse sarebbe meglio, perché invece di conoscere i tormenti dello scrittore avrei conosciuto i piaceri della pecunia e come prospettiva non è niente male.

L'ideale sarebbe provare un po' tutte e due le cose.

Penso che le vie di mezzo siano difficili, soprattutto per la gente della mia generazione, perché eravamo molto radicali e pensavamo che prima si toccava il limite meglio era, e così è stato.

Come hai scoperto la lettura?

Ero un bambino, un adolescente molto sensibile. Mio padre non ha fatto solo il camionista: è stato anche campione dei pesi massimi del Cile meridionale come pugile professionista. Davanti a quell'uomo non avevi scelta: o eri più forte di lui o passavi direttamente all'omosessualità. Se fosse dipeso da me, sarei passato direttamente all'omosessualità, che mi sembra un magnifico sbocco estetico, ma non era nella mia natura, sono eterosessuale. A quel punto mi restavano solo il cinema e i libri, e in sostanza da bambino mi sono dedicato a guardare un sacco di film e a leggere un sacco di libri, e a cercare di uccidere mio padre, è chiaro. Mio padre, naturalmente, mi ha sempre voluto un gran bene, come ogni padre. Ora mio figlio cerca di ammazzare me. E io sono il primo a dirgli: ammazzami, figliolo, ecco qua il collo. È come la storiella della madre ebrea: il figlio, in una notte di follia, le taglia la testa, poi fugge e inciampa, e appena inciampa, la testa

della madre che lui stringe ancora in mano gli dice: figliolo, ti sei fatto male? L'amore di un padre per il figlio è uguale, e io suppongo che mio padre, nella sua brutalità e nel suo coraggio, perché è un uomo molto coraggioso, mi volesse bene come io voglio bene a mio figlio. In realtà, uno potrebbe parlare per ore dei rapporti fra padre e figlio. L'unica cosa certa è che un padre deve essere disposto a farsi sputare in faccia ogni volta che vuole il figlio. E anche così non pagherà nemmeno la decima parte di quello che dovrebbe pagare, perché il figlio non gli ha chiesto di nascere. Se hai messo al mondo un ragazzino, il minimo che puoi fare è sopportare qualsiasi suo insulto.

Sei d'accordo con chi dice che per un padre il momento più felice, ma anche il più drammatico, è quando il figlio se ne va?

Non sono d'accordo. Se fosse per me, mi piacerebbe vivere cent'anni ed essere sempre lì a proteggere mio figlio. Credo che la ragione non c'entri per nulla nel rapporto padre-figlio, assolutamente. Forse nella prospettiva del figlio la ragione prevale, grazie a Dio, ma nella prospettiva del padre è molto difficile che possa prevalere. Uno reagisce in modo viscerale, reagisce a seconda di come si accumulano le paure e le angosce. Per esempio, finché non sono diventato padre era molto difficile ferirmi. Credevo di aver finalmente raggiunto una certa invulnerabilità. Dal momento in cui ho avuto il mio primo figlio, è finita; voglio dire, tutti i terrori e le paure di cui ho sofferto nell'adolescenza sono tornati raddoppiati, moltiplicati per cento, perché io posso sopportarli, ma non voglio che li debba sopportare mio figlio. È una cosa spaventosa, e ora per di più ho anche una figlia, e non ti dico, mi metterei a piangere. L'unica spiegazione che potrei darti è mettermi a piangere. È intollerabile.

Quando avevi quindici anni, la tua famiglia si trasferì in Messico. Perché?

Sostanzialmente perché mia madre era stata un paio di volte in Messico, conosceva il paese e convinse mio padre. Mia madre è sempre stata molto irrequieta. E convinse mio padre che era meglio lasciare il Cile e trasferirsi in Messico. I miei genitori fino ad allora non avevano fatto altro che separarsi e rimettersi insieme. Avevano avuto un rapporto molto tormentato per tutta la mia infanzia, e il Messico in un certo senso rappresentava un piccolo paradiso, un posto dove ricominciare da capo. All'inizio per loro fu molto divertente, ma per me non lo fu affatto. La prima cosa che mi successe, il primo giorno di scuola in Messico, fu che un compagno decise di picchiarmi, senza che avessimo scambiato mezza parola, solo perché ero cileno. Era un ragazzo messicano, per di più piccoletto e nemmeno tanto bravo a fare a botte. Ero sicuro che con due cazzotti lo avrei steso, ma mi resi conto che se lo stendevo dopo di lui sarebbero arrivati tutti gli altri, e allora fui molto intelligente: afferrai immediatamente la situazione e puntai al pareggio. Così feci bella figura, il ragazzo divenne mio grande amico e nessuno volle più picchiarmi, fu una specie di battesimo in stile azteco, abbastanza sgradevole, ma per fortuna mi resi conto di come funzionavano le cose, di qual era il messaggio nascosto in quell'aggressione.

Arrivasti in un Messico non meno vivace di quanto stesse diventando il Cile.

Era una vivacità diversa. Guarda, a quel tempo Città del Messico aveva quattordici milioni di abitanti ed era un mondo a sé, era la città dove tutto poteva

succedere. Per me volle dire passare dalla campagna alla metropoli, perché in Cile vivevo in un paesino e per di più in un paesino del Sud. Non ho mai vissuto a Santiago; ci sono nato ma non ci ho mai abitato, conoscevo Santiago perché c'ero stato in gita. Fu un gran salto.

Quali erano le differenze più forti, a cui facesti fatica ad abituarti?

Pochissime. I messicani sono davvero molto ospitali. Avendo quindici anni, in quattro e quattr'otto mi messicanizzai, mi sentivo completamente messicano. Non mi sono mai sentito uno straniero in Messico, tranne il primo giorno di scuola. Non ci fu nulla a cui facessi fatica ad abituarmi.

Come arrivasti al trozkismo?

Credo per fare il bastian contrario. Non mi piaceva l'unanimità sacerdotale, clericale dei comunisti. Sono sempre stato di sinistra e non sarei certo passato alla destra solo perché non mi piacevano i chierici comunisti, così diventai trozkista. Il problema è che anche dopo, quando mi ritrovai fra i trozkisti, non mi piaceva l'unanimità clericale dei trozkisti e finii per diventare anarchico. Ero l'unico anarchico che conoscevo, grazie a Dio, perché in caso contrario avrei smesso di essere anarchico. L'unanimità mi fa incazzare. Quando vedo che tutti sono d'accordo su qualcosa, quando vedo che tutti lanciano in coro un anatema contro qualcosa, sento un non so che a fior di pelle che mi dà il rigetto. Probabilmente sono traumi infantili, non è una cosa di cui vado orgoglioso.

È strano perché, da quello che racconti, se mancava qualcosa a casa tua era proprio l'unanimità.

Non c'è mai stata unanimità in casa mia. Mai e poi mai.

Cosa pensavi dell'esperimento della via cilena al socialismo?

Quando tornai in Cile, poco prima del golpe, credevo nella lotta armata, credevo nella rivoluzione permanente e credevo che fosse già iniziata. Tornai laggiù pronto a combattere e poi a continuare a combattere in Perù, in Bolivia.

Allende, per voi, doveva essere una specie di nonnino conservatore.

Sì, Allende in quegli anni ci appariva abbastanza conservatore. È che per me la sua figura è cambiata moltissimo nel tempo. Ricordo l'11 settembre: stavo aspettando che mi dessero un'arma per andare a combattere quando sento che Allende nel suo discorso dice o quasi, fra le righe: tornate a casa, passerà il tempo e un giorno si apriranno di nuovo i grandi viali su cui camminerà l'uomo libero. In quel momento mi sembrò terribile, quasi un tradimento nei confronti di noi giovani che eravamo pronti a lottare per lui. Negli anni, invece, questa è una delle cose che hanno nobilitato la sua figura: Allende voleva evitare la nostra morte, accettava la morte per sé ma voleva evitarla a noi. Credo che questo l'abbia reso immensamente grande.

Ma ti arrestarono.

Mi arrestarono, però un mese e mezzo dopo, nel Sud. Quest'altra cosa era successa a Santiago.

E dei compagni ti aiutarono a scappare.

Dei compagni di liceo. Rimasi in carcere otto giorni, anche se poco tempo fa, in Italia, mi hanno domandato: «Che cosa le successe? Ci può raccontare dei suoi sei mesi di prigione?», per via di un malinteso creato da un libro tedesco che diceva sei mesi. All'inizio scrivevano meno tempo. È il tipico tango latinoamericano. Nel primo libro che mi pubblicano in Germania mi attribuiscono un mese di prigione; nel secondo, visto che il primo libro non ha venduto molto, me li aumentano a tre mesi; nel terzo me li aumentano a quattro, nel quinto a cinque. Se continua così, mi ritroverò ancora in carcere.

Hai mai dubitato di poter vivere di scrittura?

Certo che ho dubitato e in effetti ho fatto altri lavori. Dubbi economici, sempre economici, mai di vocazione, ormai da molti anni. A me, a vent'anni, più che scrivere poesia, perché scrivevo anche poesia (in realtà scrivevo solo poesia), quello che mi interessava, quello che davvero volevo, era vivere da poeta, anche se adesso non saprei dirti cosa significasse, per me, vivere da poeta. Per me, essere un poeta voleva dire, allo stesso tempo, essere rivoluzionario e restare completamente aperto a qualsiasi manifestazione culturale, a qualsiasi espressione sessuale, insomma aperto a tutto, a qualsiasi esperienza con le droghe. Era una tolleranza... Più che tolleranza, parola che non ci piaceva molto, era una fratellanza universale, una cosa totalmente utopica.

Con la prosa non si può approfondire questa sensibilità?

La prosa ha sempre richiesto più lavoro. Noi eravamo contro il lavoro. Eravamo instancabilmente pigri. Nessuno riusciva a farci lavorare, io lavoravo solo quando non mi restava altra scelta. Accettavamo di vivere con pochissimo. Non avendo mezzi, eravamo molto spartani, ma al tempo stesso eravamo ateniesi e sodomiti perché ci godevamo i piaceri della vita, eravamo poveri ma lussuoriosi. Era tutto legato al modello statunitense degli hippy, al maggio del '68 in Europa, insomma a tante cose.

La tua formazione sentimentale la devi al Messico?

Io al Messico devo soprattutto la mia formazione intellettuale. La formazione sentimentale la devo di più alla Spagna, credo. Quando arrivai in Spagna avevo ventitré o ventiquattro anni. Arrivai pensando di essere un uomo fatto e di sapere già tutto del sesso, e per me educazione sessuale è quasi sinonimo di educazione sentimentale, ma in realtà non sapevo un bel nulla e me ne resi conto appena andai con una ragazza. Conoscevo molte posizioni, ma le posizioni sono le posizioni e il sesso è il sesso.

Una cosa è la metodologia...

Esatto. La mia educazione sentimentale inizia a partire dai ventitré anni in Europa.

Non sei voluto tornare in Messico per paura di trovare un paese molto diverso da come era e di perdere il tuo «materiale» messicano?

Sì, è vero. Ma è altrettanto vero che, pur avendo viaggiato molto, ci sono tanti paesi che non conosco neppure da lontano e fra conoscere un paese nuovo e tornare in Messico, un paese che adoro ma anche un paese pieno di fantasmi,

compreso quello del mio migliore amico, che è morto, e dove credo che starei abbastanza male, preferisco andare in altri posti. Sono diventato un tipo che ama molto la comodità: perché andare a star male in un posto? Un tempo mi piaceva da morire andare in posti dove sapevo che sarei stato male. Ma ora, a che scopo?

Eri già anarchico quando arrivasti in Spagna?

Sì, e incontrai molti anarchici e cominciai a smettere di essere anarchico. Che cosa gli saltava in mente, che razza di anarchismo era quello?

In Spagna avevi tutta la forza della gente che stava uscendo da una dittatura.

Sì, ma a Barcellona non incontrai solo catalani, che erano magnifici, ma gente di ogni parte della Spagna e dell'Europa e anche del Sudamerica. C'era molta gente che veniva da tutto il mondo, soprattutto dall'Occidente, tanto per capirci, e si viveva benissimo, c'era lavoro. Nel '77, nel '78, c'era lavoro, era pagato molto male ma ti permetteva di tirare avanti, e la pressione dello stato cominciava ad allentarsi, la Spagna stava diventando un paese democratico. E c'erano grandi margini di libertà. Per uno straniero come me, era un regalo di cui non sarò mai abbastanza grato.

Pensavi già che la letteratura cilena ruota intorno a Pablo Neruda?

Sì, lo pensavo già prima. Il problema è che non è del tutto vero. Per me, il più grande poeta cileno è Nicanor Parra e dopo Nicanor Parra ce ne sono vari. Neruda è senz'altro uno di loro. Neruda è quello che io volevo essere a vent'anni, quando volevo vivere da poeta senza scrivere. Neruda ha scritto tre libri molto buoni; gli altri, la stragrande maggioranza, sono pessimi, ma davvero pessimi, certi addirittura infami. Ma lui ormai viveva da poeta e non solo da poeta: era un poeta-sole, un poeta-re.

Quello che è successo con Neruda, un uomo che sembra contro l'establishment e invece vive a carico dello stato, non è successo anche con molti scrittori messicani? Per esempio, i grandi totem: Octavio Paz e Carlos Fuentes.

È che, in campo letterario, l'unico paese dove questo non succede, per quanto ne so, è l'Argentina. Quello che succede in Messico succede anche in tutti gli altri paesi latinoamericani; in Cile un po' meno, ma succede anche lì. In Argentina si suppone che lo scrittore debba avere una certa professionalità, e lo stato fa in modo di ignorarla, ma negli altri paesi si chiede allo scrittore di essere indipendente e al tempo stesso di farsi mantenere dallo stato, il che ricorda molto la frase del presidente messicano Echeverría, che una volta disse: né a sinistra né a destra, ma tutto il contrario. E, occhio, se lo scrittore non riceve soldi dallo stato, si arrabbia e dalla sua tribuna di scrittore profondamente indipendente protesta per la mancanza di aiuto. Questo aiuto diretto si traduce anche in posti da attaché culturale e lavori vari, perfino sinecure.

Sei più vicino alla messicanità di Octavio Paz o all'universalismo di Carlos Fuentes?

Io credo che sia più universale Octavio Paz. In realtà, quando vivevo ancora in Messico, Fuentes e Paz erano legatissimi, uno era lo zar e l'altro lo zarevic, e si volevano un gran bene. E suppongo che Fuentes voglia ancora bene a Paz, sempre che Fuentes possa voler bene a qualcuno, ma questo è un altro discorso, e Paz

probabilmente voleva bene a Fuentes, sempre che Paz abbia mai voluto bene a qualcuno, ma anche questo è un altro discorso. Io non sto dalla parte di nessuno dei due, è chiaro.

È abbastanza messicano questo fatto degli intellettuali che si dicono cose.

Dipende dalle cose che si dicono. Sì, in Messico non è raro. La vita intellettuale, la vita artistica in Messico è molto movimentata, del resto la vita in Messico è movimentata sotto tutti gli aspetti. Il Messico è un paese di una vitalità tremenda, benché sia il paese dove, paradossalmente, la morte è più presente. Forse solo così, con quella vitalità, può tenere la morte tanto presente. Io mi sento distante sia da Fuentes sia da Paz. Riconosco in Paz uno scrittore soprattutto nei saggi, un prosatore più interessante di Fuentes come prosatore. Come poeta, ci sono quattro poesie di Paz che posso rileggere senza fastidio, qualcuna addirittura mi piace ancora molto. Il fatto è che, in generale, la poesia messicana tende a essere altezzosa, piena di sussiego, anche se ci sono grandi eccezioni, è evidente. C'è una poesia messicana che mi piace moltissimo. Mi piace molto López Velarde, mi piace Tablada, fra i moderni mi piace molto Mario Santiago, che era mio amico. Ma volendo rispondere alla tua domanda, se dovessi sentirmi vicino a uno dei due, direi che mi sento più vicino a Octavio Paz che a Fuentes.

Per parlare di Borges bisogna parlare di Macedonio?

Piglia pensa di sì, io penso di no. Piglia pensa che Macedonio sia molto importante. A me Macedonio sembra molto importante, ma credo che sia importante nella misura in cui è vicino a Borges. In realtà, Borges illumina un mucchio di scrittori e di pittori. Per esempio Xul Solar, che probabilmente, se non fosse stato per Borges, sarebbe conosciuto solo in Argentina. Forse l'opera pittorica di Solar merita di essere conosciuta solo in Argentina, ma nel momento in cui viene toccata da Borges, dall'esperienza borgesiana, trascende i limiti del suo paese. Credo che Xul fosse capace di sedurre chiunque, era un tipo molto affascinante. E Macedonio forse seduce Borges con il suo coraggio. Borges è un uomo che ama il coraggio, che cerca il coraggio nella gente e sa anche apprezzarlo, e penso che Macedonio sia uno degli scrittori, uno degli esseri più coraggiosi che Borges abbia mai conosciuto. È un uomo tutto d'un pezzo, senza doppiezze. Borges sa che può sempre contare su Macedonio e che, se a un certo punto non sarà più possibile, lo saprà dalla sua bocca. Macedonio, o almeno il Macedonio che ci arriva attraverso la prosa di Borges, è un Macedonio che incarna l'argentino possibile perché impossibile, l'argentino ideale, l'argentino che è un po' *criollo*, che vive per anni e anni in una stanzetta, che ha abitudini spartane, l'uomo che porta sempre il lutto per la moglie, cosa che seduce Borges, cosa che seduce chiunque all'epoca. Perché non è solo Borges a essere innamoratissimo di Macedonio, ci sono un mucchio di scrittori della generazione di Borges che ne restano affascinati. Borges restava affascinato dalle cose *criollas* di Macedonio, perché è chiaro, era un *criollo* che si metteva a parlare di Schopenhauer, e per di più in modo magistrale. Era di una logica squisita, ma per me l'importante è Borges.

E poi è comparsa La letteratura nazista in America Latina.

...in America: in tutto il continente. Ci sono svariati autori statunitensi. Te lo

assicuro.

Ne sono convinto.

È che spesso ho visto scritto *La letteratura nazista in America Latina*, non nazista in America. Però non c'è nessun autore canadese. Avevo pensato a uno del Québec, ma alla fine è rimasto fuori, non meritava di entrarci.

Scrivendo questo libro hai sentito l'influenza di Cervantes?

Credo che ogni autore che scrive in spagnolo senta o dovrebbe sentire l'influenza di Cervantes. In misura maggiore o minore siamo tutti debitori di Cervantes, gli dobbiamo tutti qualcosa. Stavolta, però, la genealogia è diversa. Te la ricostruisco all'indietro: *La letteratura nazista in America* è un libro che deve moltissimo alla *Sinagoga degli iconoclasti*, di Rodolfo Wilcock, che pur essendo uno scrittore argentino quel libro lo scrisse in italiano.

È quasi uno scrittore di culto.

Wilcock è uno scrittore eccezionale, grandissimo. Uno scrittore che da quando è morto ha conosciuto una continua crescita. *La sinagoga degli iconoclasti* deve a sua volta moltissimo alla *Storia universale dell'infamia* di Borges, cosa per niente strana perché Wilcock fu amico e ammiratore di Borges. A sua volta, la *Storia universale dell'infamia* di Borges deve molto a uno dei maestri di Borges, cioè Alfonso Reyes, lo scrittore messicano che ha un libro intitolato *Retratos reales e imaginarios* – almeno credo, ormai ho una memoria pessima – un vero gioiello. Il libro di Alfonso Reyes deve a sua volta molto a *Vite immaginarie*, di Marcel Schwob, che è l'inizio di tutto. Ma, a sua volta, *Vite immaginarie* deve molto alla metodologia degli enciclopedisti e al loro modo di servire certe biografie su un piatto d'argento. Credo che siano questi gli zii, i genitori e i padrini del mio libro, che è senza dubbio il peggiore di tutti, ma ormai è lì.

Dopo l'enorme risonanza che ha avuto I detective selvaggi presso la critica eri sicuro che ti saresti dedicato per sempre a scrivere?

No, ero sicuro già prima, sicuro in senso economico, di poter vivere di letteratura, e da molti anni. Ho cominciato a vivere di letteratura nel '92 e *I detective selvaggi* è stato pubblicato nel '98. A partire dal '92, in concomitanza con una grave malattia, le mie entrate sono state esclusivamente letterarie.

C'è un disprezzo generalizzato degli scrittori verso i critici, ma tu chiedi che si migliori la critica.

Per me, la critica letteraria è un settore della letteratura. La letteratura è prosa, romanzo e racconto, drammaturgia, poesia e anche saggio e critica letteraria. E credo che, soprattutto nei nostri paesi, ci sia un estremo bisogno di una critica non casuale, non quella da dieci righe su un autore che probabilmente il critico non leggerà mai più; in altre parole, c'è bisogno di una critica che pian piano ricomponga il paesaggio della letteratura.

Conosco tanti critici da risvolto di copertina.

Io mi sono occupato di critica letteraria e ci sarebbe molto da dire.

Nei mezzi di comunicazione c'è la tendenza a svalutarla come genere.

Forse, ma io credo che sia molto importante. La critica la vedo come creazione letteraria, non solo come il ponte che unisce lo scrittore al lettore. Se il critico letterario non si considera un lettore, butta tutto alle ortiche. La cosa interessante del critico letterario, ed è lì che chiedo creatività alla critica letteraria, creatività a tutti i livelli, è che si consideri un lettore, e un lettore endemico, capace di discutere una lettura, di proporre diverse interpretazioni, insomma di produrre qualcosa di completamente diverso da quello che è di solito la critica, e cioè una specie di esegesi o diatriba. Per me un critico importante è Harold Bloom, anche se in genere non sono d'accordo con lui e mi fa arrabbiare, benché mi piaccia leggerlo. Un altro è Steiner: i francesi hanno una lunghissima tradizione di critici e saggisti molto creativi che sono davvero bravi e illuminano non solo un'opera ma tutta un'epoca letteraria, a volte commettendo errori tragici, certo, ma anche noi narratori, noi scrittori, commettiamo errori.

Un tuo personaggio dice che «abbiamo l'obbligo morale di essere responsabili delle nostre azioni e anche delle nostre parole e persino dei nostri silenzi». [1]

Lo dice un mio personaggio? Suona così bene che non sembra scritto da me.

Questo vale anche per lo scrittore?

No, per lo scrittore non vale, ma determinati momenti fanno senza dubbio eccezione. Se sono per strada e vedo che un pedofilo stupra un bambino e io me ne sto lì zitto a guardare, non solo sono responsabile del mio silenzio, sono anche un gran figlio di puttana. Ma ci sono silenzi che...

Ci sono silenzi letterari?

Sì, ci sono silenzi letterari. Il silenzio di Kafka, per esempio, un silenzio che non ci fu. Quando chiede che brucino le sue carte, Kafka opta per il silenzio, opta per un silenzio letterario, tutto in lui era letterario. In altre parole, era assolutamente morale. Le opere di Kafka, oltre a essere le migliori, le più alte del ventesimo secolo, sono di una moralità e di una delicatezza estreme, due cose che di solito non viaggiano assieme.

E i silenzi di Rulfo?

Il silenzio di Rulfo penso che obbedisca a una cosa talmente quotidiana che è inutile spiegarla. Ci sono varie versioni. Una che raccontava Monterroso è che Rulfo aveva uno zio Pinco Pallino che gli raccontava storie e quando gli domandarono perché non scriveva più, lui rispose perché è morto lo zio Pinco Pallino. E io ci credo. Un'altra spiegazione è semplicissima, ed è perché aveva chiuso con la scrittura, tutto ha una data di scadenza. Da parte mia, trovo molto più inquietante il silenzio di Rimbaud del silenzio rulfiano. Rulfo smette di scrivere perché ha già scritto tutto quello che voleva scrivere ed essendo incapace di scrivere qualcosa di meglio, smette e basta. Rimbaud probabilmente avrebbe potuto scrivere qualcosa di molto meglio, che non è poco, e quello è un silenzio che pone delle domande a noi occidentali. Il silenzio di Rulfo non pone domande, è un silenzio intimo, quotidiano. Dopo il dessert, che cazzo vuoi mangiare? C'è un terzo silenzio letterario, che è quello non cercato, quello delle ombre che stavano senza dubbio sulla soglia ma non sono mai arrivate a materializzarsi. Per esempio, c'è il silenzio di Georg Büchner. Büchner muore a venticinque anni, o forse a

ventiquattro, lascia tre o quattro opere di teatro che sono tutte dei capolavori, fra cui *Woyzeck*, un capolavoro assoluto, un'altra sulla morte di Danton, grandissima, non un capolavoro assoluto ma notevolissima, e poi altre due, una si intitola *Leonce e Lena*, l'altra non ricordo, entrambe di fondamentale importanza. Tutto questo prima di compiere venticinque anni. Che cosa sarebbe successo se Büchner non fosse morto, che scrittore avremmo avuto? Questo silenzio non cercato è il silenzio di... non mi azzardo a chiamarlo destino; è una manifestazione d'impotenza. Il silenzio della morte è il peggiore di tutti i silenzi, perché il silenzio di Rulfo è un silenzio accettato e quello di Rimbaud è un silenzio cercato, ma il silenzio della morte tronca di netto ciò che avrebbe potuto essere e non sarà mai, ciò che non sapremo mai. Non sapremo mai se Büchner sarebbe diventato più grande di Goethe oppure no; io credo di sì, ma non lo sapremo mai. Non sapremo mai che cosa avrebbe potuto scrivere Büchner a trent'anni. E questo si allarga sulla terra come una macchia, come una malattia atroce che in un modo o nell'altro mette in scacco le nostre abitudini, le nostre più radicate certezze.

(Da Turia, *Barcellona*, giugno 2005)

[1] Roberto Bolaño, *Notturmo cileno*, Sellerio, Palermo 2000, traduzione di Angelo Morino, p. 9. [n.d.t.]

L'ULTIMA CONVERSAZIONE

Intervista di Mónica Maristain

Nello scialbo panorama della letteratura in lingua spagnola, uno spazio in cui appaiono ogni giorno giovani autori più ansiosi di ottenere borse di studio e incarichi in un consolato che non di dare il loro contributo alla creazione artistica, spicca la figura di un uomo magro, con uno zainetto blu in spalla, un paio di occhiali dalla montatura enorme, una sigaretta eterna fra le dita e, se necessario, un'ironia sottile a bruciapelo.

Roberto Bolaño, nato in Cile nel 1953, è la cosa migliore che sia capitata da molto tempo al mestiere di scrivere. Da quando è diventato famoso e ha vinto i premi Herralde (1998) e Rómulo Gallegos (1999) con il suo monumentale *I detective selvaggi*, forse il grande romanzo messicano contemporaneo, la sua figura e la sua influenza hanno conosciuto una continua crescita: tutto quello che dice, con il suo acuto senso dell'umorismo e la sua raffinata intelligenza, e tutto quello che scrive, con la sua penna infallibile, la grande audacia poetica e il profondo impegno creativo, sono degni dell'attenzione di chi lo ammira e, naturalmente, di chi lo detesta.

L'autore, che compare come personaggio nel romanzo *Soldati di Salamina* di Javier Cercas e a cui tributa un omaggio anche l'ultimo romanzo di Jorge Volpi, *El fin de la locura*, divide l'opinione pubblica, come ogni uomo di genio, e risveglia accerrime antipatie, malgrado il carattere tenero e il tono cortese, da buon cilenio, della sua voce fra rauca e acuta, con cui risponde che non scriverà un racconto per *Playboy* perché il suo prossimo romanzo, incentrato sulle donne uccise a Ciudad Juárez, è ormai giunto a pagina novecento ma non è ancora finito.

Roberto Bolaño vive a Blanes, in Spagna, ed è molto malato. Spera che un trapianto di fegato gli dia modo di continuare a vivere con quell'intensità tanto apprezzata da chi ha la fortuna di appartenere alla sua cerchia più intima. Dicono gli amici che a volte si dimentica di andare dal medico perché sta scrivendo.

A cinquant'anni, quest'uomo che ha girato l'America Latina con lo zaino in spalla, che è scampato alle fauci di Pinochet perché uno dei poliziotti che l'avevano arrestato era un suo compagno di scuola, che è vissuto in Messico (un giorno, un tratto di Calle Bucareli porterà il suo nome), che ha conosciuto i militanti del Fronte Farabundo Martí divenuti poi gli assassini del poeta Roque Dalton nel Salvador, che ha fatto il guardiano notturno in un campeggio catalano, che ha venduto bigiotteria in Europa e che ha sempre rubato buoni libri perché leggere non è solo questione di atteggiamento, quest'uomo, dicevamo, ha cambiato il corso della letteratura latinoamericana. E l'ha fatto senza preavviso e senza chiedere il permesso, come avrebbe fatto Juan García Madero, l'antieroe adolescente del suo glorioso *I detective selvaggi*: «Sono al primo semestre di giurisprudenza. Io non volevo studiare giurisprudenza, bensì lettere, però mio zio insisteva e alla fine ho dovuto cedere. Sono orfano. Diventerò avvocato. Fu questo

quel che dissi a mio zio e a mia zia e poi mi chiusi in camera e piansi tutta la notte».[1] Il romanzo, con le sue restanti 608 pagine,[2] è stato paragonato come importanza al *Gioco del mondo* di Julio Cortázar e perfino a *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez. Davanti a iperboli del genere Bolaño direbbe: ma no, figuriamoci. Quindi è meglio andare dritti al punto e iniziare l'intervista.

Ha dato un qualche peso nella sua vita al fatto di essere nato dislessico?

No. Mi ha creato problemi quando giocavo a calcio, sono mancino. Problemi quando mi masturbavo, sono mancino. Problemi quando scrivevo, sono destro. Come vedi, nessun problema importante.

Enrique Vila-Matas è ancora suo amico dopo la lite che lei ha avuto con gli organizzatori del Premio Rómulo Gallegos?

La lite con la giuria e gli organizzatori del premio è dovuta in pratica alla loro pretesa di farmi avallare, da Blanes e a scatola chiusa, una selezione a cui non avevo partecipato. I loro metodi, che una pseudopoetessa chavista mi ha comunicato per telefono, assomigliavano troppo alle argomentazioni dissuasive della Casa de las Américas cubana. Mi è parso un errore enorme, per esempio, che Daniel Sada e Jorge Volpi fossero stati subito eliminati. La giuria e gli organizzatori, invece, hanno detto che insistevo perché mi facessero viaggiare in compagnia di moglie e figli, cosa totalmente falsa. Dalla mia indignazione per questa bugia è nata la lettera in cui li chiamavo neostalinisti e anche peggio, mi sa. In realtà ero stato informato del fatto che avevano deciso, fin dall'inizio, di premiare un altro autore, che non era Vila-Matas, il cui romanzo mi sembrava buono e che rientrava senza dubbio fra i miei candidati.

Perché non ha l'aria condizionata nel suo studio?

Perché il mio motto non è *Et in Arcadia ego*, ma *Et in Sparta ego*.

Non pensa che se si fosse ubriacato con Isabel Allende e Ángeles Mastretta avrebbe un'altra opinione dei loro libri?

Non credo. Primo, perché quelle signore evitano di bere con gente come me. Secondo, perché ho smesso di bere. Terzo, perché anche nelle sbronze peggiori ho sempre conservato un minimo di lucidità, un qualche senso della prosodia e del ritmo, un certo rifiuto del plagio, della mediocrità e del silenzio.

Qual è la differenza fra una scrittrice e una scribacchina?

Silvina Ocampo è una scrittrice. Marcela Serrano una scribacchina. La differenza sta negli anni luce che le separano.

Chi le ha fatto credere di essere migliore come poeta che come narratore?

Il grado di imbarazzo che provo quando, per puro caso, apro un mio libro di poesia o uno di prosa. Arrossisco meno con quello di poesia.

Lei è cileno, spagnolo o messicano?

Sono latinoamericano.

Che cosa è la patria per lei?

Mi dispiace ma devo darti una risposta un po' patetica. La mia unica patria sono

i miei due figli, Lautaro e Alexandra. E forse, ma solo in seconda battuta, certi istanti, certe strade, certi volti o scene o libri che porto dentro di me e che un giorno dimenticherò, che poi è la cosa migliore da fare con la patria.

Che cos'è la letteratura cilena?

Probabilmente gli incubi del poeta più astioso e grigio e forse anche vigliacco fra tutti i poeti cileni: Carlos Pezoa Véliz, morto agli inizi del Novecento e autore di due poesie memorabili, solo due ma, bisogna ammetterlo, veramente memorabili, un poeta che continua a sognarci e a soffrire. Può darsi che Pezoa Véliz non sia ancora morto e stia agonizzando e che il suo ultimo minuto sia un minuto parecchio lungo, no? E che ci siamo dentro tutti quanti. O almeno noi cileni.

Perché le piace sempre contraddire tutti?

Io non contraddico mai nessuno.

Lei ha più amici che nemici?

Ho amici e nemici a sufficienza, tutti gratuiti.

Chi sono i suoi amici più cari?

Il mio miglior amico era il poeta Mario Santiago, che è morto nel 1998. Attualmente, tre dei miei migliori amici sono Ignacio Echevarría, Rodrigo Fresán e A.G. Porta.

Antonio Skármeta l'ha mai invitata alla sua trasmissione televisiva?

Una volta mi ha telefonato la sua segretaria, o forse la sua domestica. Le ho detto che ero troppo occupato.

Javier Cercas ha diviso con lei le royalties di Soldati di Salamina?

Naturalmente no.

Enrique Lihn, Jorge Teillier o Nicanor Parra?

Nicanor Parra supera tutti, compresi Neruda, Vicente Huidobro e Gabriela Mistral.

Eugenio Montale, T.S. Eliot o Xavier Villaurrutia?

Montale. Se invece di Eliot ci fosse stato James Joyce, allora Joyce. Se invece di Eliot ci fosse stato Ezra Pound, senza dubbio Pound.

John Lennon, Lady D o Elvis Presley?

I Pogues. O i Suicide. O Bob Dylan. Però, dai, non facciamo i pretenziosi: Elvis forever. Elvis con la sua stella da sceriffo e la sua ugola d'oro che s'impasticca al volante di una Mustang.

Chi legge di più, lei o Rodrigo Fresán?

Dipende. L'Ovest è di Rodrigo. L'Est mio. Poi ci raccontiamo i libri a vicenda e sembra che abbiamo letto tutto.

Qual è, secondo lei, la poesia più bella di Pablo Neruda?

Una qualunque, o quasi, di *Residenza sulla terra*.

Che cosa avrebbe detto a Gabriela Mistral se l'avesse conosciuta?

Mamma, perdonami, sono stato cattivo, ma poi l'amore di una donna mi ha fatto diventare buono.

E a Salvador Allende?

Poco o nulla. Chi è al potere (anche se per poco tempo) non sa nulla di letteratura, s'interessa solo al potere. E io posso fare il buffone per i miei lettori, se mi gira, ma mai per i potenti. Suona un po' melodrammatico. Sembra la dichiarazione di una puttana onesta. Ma insomma è così.

E a Vicente Huidobro?

Huidobro mi annoia un po'. Troppo trallallì trallallà, troppo paracadutista che scende cantando come un tirolese. Sono meglio i paracadutisti che scendono avvolti dalle fiamme o, semplicemente, quelli a cui non si apre il paracadute.

Octavio Paz è ancora il nemico?

Per me no di certo. Non so che cosa penseranno i poeti che a quel tempo, quando vivevo in Messico, scrivevano come se fossero suoi cloni. È un pezzo che non so più nulla della poesia messicana. Rileggo José Juan Tablada e Ramón López Velarde, e posso anche recitare, se capita, Sor Juana, ma non ho idea di cosa scrivano quelli che, come me, si avvicinano ai cinquant'anni.

Adesso non darebbe quel ruolo a Carlos Fuentes?

È un pezzo che non leggo nulla di Carlos Fuentes.

Che impressione le fa che Arturo Pérez-Reverte sia attualmente lo scrittore più letto in lingua spagnola?

Pérez-Reverte o Isabel Allende, è uguale. Feuillet era l'autore francese più letto ai suoi tempi.

E il fatto che Arturo Pérez-Reverte sia entrato a far parte della Real Academia?

La Real Academia è un covo di menti privilegiate. Non c'è Juan Marsé, non c'è Juan Goytisolo, non ci sono né Eduardo Mendoza né Javier Marías, non c'è Olvido García Valdés, non ricordo se c'è Álvaro Pombo (se c'è, probabilmente è per errore), ma c'è Pérez-Reverte. Be', anche Coelho è nell'Accademia Brasiliana.

Si pente di aver criticato il menù della cena a cui l'aveva invitata Diamela Eltit?

Non ho mai criticato il suo menù. Caso mai avrei dovuto criticare il suo senso dell'umorismo, un umorismo vegetariano, anzi a dieta.

Le dispiace che lei la consideri una brutta persona dopo il suo articolo su quella disgraziata cena?

No, povera Diamela, non mi dispiace. Mi dispiacciono altre cose.

Ha versato qualche lacrima per le tante critiche che ha ricevuto dai suoi nemici?

Moltissime, quando leggo che qualcuno parla male di me mi metto a piangere, mi trascino per terra, mi graffio, smetto di scrivere per un lasso di tempo

imprecisato, perdo l'appetito, fumo meno, faccio sport, esco a camminare in riva al mare, che fra l'altro è a neanche trenta metri da casa mia, e domando ai gabbiani, i cui antenati mangiarono i pesci che mangiarono Ulisse, perché io, perché proprio io che non ho fatto loro alcun male?

Qual è il giudizio sulla sua opera che le sta più a cuore?

I miei libri li legge Carolina, mia moglie, e poi Herralde, direttore editoriale di Anagrama, e poi cerco di dimenticarli per sempre.

Che cosa si è comprato con i soldi che ha vinto con il Rómulo Gallegos?

Poca roba. Una valigia, mi sembra di ricordare.

Quando viveva di concorsi letterari, c'è stato qualche premio che non è riuscito a incassare?

No. Le amministrazioni comunali spagnole, sotto questo aspetto, sono assolutamente integerrime.

Era un buon cameriere? O era più bravo a vendere bigiotteria?

Il mestiere in cui me la sono cavata meglio è stato quello di guardiano notturno in un campeggio vicino a Barcellona. Finché sono rimasto lì, non c'è stato nemmeno un furto. Ho impedito alcune risse che sarebbero potute finire molto male. Ho evitato un linciaggio (anche se poi quel tipo l'avrei volentieri linciato o strangolato io).

Ha mai provato la fame più tremenda, il freddo che entra nelle ossa, il caldo che lascia senza fiato?

Come dice Vittorio Gassman in un film: modestamente, sì.

Ha mai rubato un libro che poi non le è piaciuto?

Mai. Il bello di rubare libri (e non casseforti) è che prima di commettere il crimine si può esaminare con cura il contenuto.

Ha mai camminato in mezzo al deserto?

Sì, e una volta, per di più, a braccetto con mia nonna. La vecchia signora era instancabile e pensai che non ne saremmo usciti vivi.

Ha mai visto pesci colorati sott'acqua?

Certo. Ad Acapulco, per esempio, nel '74 o nel '75.

Si è mai bruciato con una sigaretta?

Mai volontariamente.

Ha mai inciso sul tronco di un albero il nome della sua amata?

Ho commesso vandalismi anche peggiori, ma stendiamo un velo pietoso.

Ha mai visto la donna più bella del mondo?

Sì, quando lavoravo in un negozio, sarà stato l'84. Il negozio era vuoto ed entrò una donna indù. Sembrava, e forse era, una principessa. Comprò degli orecchini di bigiotteria. Io, ovviamente, stavo per svenire. Aveva la pelle ramata, i capelli

lunghi, rossi, e per il resto era perfetta. La bellezza senza tempo. Quando dovetti farla pagare provai una gran vergogna. Lei mi sorrise come per dire che capiva e che non dovevo preoccuparmi. Poi scomparve e non ho più rivisto una come lei. A volte penso che fosse la dea Kali in persona, patrona dei ladri e degli orefici, ma Kali era anche la dea degli assassini, mentre questa indù oltre a essere la donna più bella del mondo sembrava una brava persona, molto dolce e premurosa.

Le piacciono i cani o i gatti?

Le cagne, ma non ho più animali.

Che cosa ricorda della sua infanzia?

Tutto. Ho una discreta memoria.

Faceva collezione di figurine?

Sì, di calciatori e di attori e attrici di Hollywood.

Ce l'aveva il monopattino?

Quando vivevamo a Valparaíso, che è una città tutta fatta di colline, i miei genitori commisero l'errore di regalarmi un paio di pattini. Fu un disastro. Ogni volta che me li mettevo era come se volessi suicidarmi.

Per quale squadra tifa?

Ormai per nessuna. Stavo per quelle che sono state retrocesse in serie B e subito dopo in serie C e in D, fino a sparire. Le squadre fantasma.

A quale personaggio storico le sarebbe piaciuto assomigliare?

A Sherlock Holmes. Al capitano Nemo. A Julien Sorel, nostro padre. Al principe Myškin, nostro zio. Ad Alice, la nostra maestra. A Houdini, che è un misto di Alice, Sorel e Myškin.

Si innamorava mai delle vicine di casa più grandi di lei?

Certo.

Le sue compagne di scuola la prendevano in considerazione?

Non credo. O almeno io ero convinto di no.

Che cosa deve alle donne della sua vita?

Moltissimo. Il senso della sfida, della scommessa forte. E altre cose che non dico per decoro.

E loro a lei devono nulla?

Nulla.

Ha sofferto molto per amore?

La prima volta, sì; poi ho imparato a prendere le cose con un po' più di senso dell'umorismo.

E per odio?

Può anche suonare un po' presuntuoso, ma io non ho mai odiato nessuno. O

perlomeno sono incapace di un odio duraturo. E se l'odio non è duraturo, non è odio, no?

Come ha fatto a far innamorare sua moglie?

Cucinandole del riso. A quel tempo ero molto povero e la mia dieta in pratica era tutta basata sul riso, così avevo imparato a cucinarlo in mille modi diversi.

Come è andata il giorno in cui è diventato padre per la prima volta?

Era sera, mancava poco a mezzanotte, ero solo, e siccome in ospedale non si poteva fumare, mi fumai una sigaretta praticamente appollaiato sul cornicione del quarto piano. Meno male che dalla strada non mi vide nessuno. Solo la luna, avrebbe detto Amado Nervo. Quando rientrai, un'infermiera mi disse che era nato mio figlio. Era molto grosso, quasi completamente calvo e con gli occhi spalancati come se si chiedesse chi diavolo era quel tipo che lo teneva in braccio.

Lautaro farà lo scrittore?

Io spero solo che sia felice. Quindi meglio che faccia un'altra cosa. Il pilota di aerei, per esempio, o il chirurgo plastico o l'editore.

Che cosa vede di sé in lui?

Per fortuna somiglia molto di più alla madre che a me.

La preoccupa la posizione in classifica dei suoi libri?

Per niente.

Pensa qualche volta ai suoi lettori?

Quasi mai.

Fra tutto quello che i lettori le hanno detto dei suoi libri, che cosa l'ha commossa di più?

Mi commuovono i lettori tout court, quelli che hanno ancora il coraggio di leggere il *Dizionario filosofico* di Voltaire, che è una delle opere più amene e moderne che io conosca. Mi commuovono i giovani di acciaio che leggono Cortázar e Parra, così come li ho letti io e come cerco di continuare a leggerli. Mi commuovono i giovani che si addormentano con un libro sotto la testa. Un libro è il miglior cuscino che ci sia.

Che cosa la fa arrabbiare?

A questo punto arrabbiarsi vuol dire perdere tempo. E purtroppo alla mia età il tempo conta.

Ha mai avuto paura dei suoi fan?

Una volta ho avuto paura dei fan di Leopoldo María Panero, che considero, peraltro, uno dei tre migliori poeti spagnoli viventi. A Pamplona, durante una serie di incontri organizzati da Jesús Ferrero, Panero chiudeva la manifestazione e man mano che si avvicinava il giorno della sua lettura il quartiere dov'era il nostro albergo e tutta la città si riempirono di freak, gente che sembrava appena scappata da un manicomio, che d'altra parte è il pubblico migliore a cui possa aspirare qualsiasi poeta. Il problema è che alcuni di quelli non sembravano solo

dei pazzi ma anche degli assassini, e io e Ferrero avevamo paura che a un certo punto uno si alzasse e dicesse: voglio ammazzare Leopoldo María Panero, e poi sparasse quattro colpi in testa al poeta e, già che c'era, uno a Ferrero e uno a me.

Che cosa prova quando critici come Darío Osses sostengono che lei è lo scrittore latinoamericano con più futuro?

Deve essere una battuta. Io sono lo scrittore latinoamericano con meno futuro. A dire il vero, sono anche quello con più passato, che alla fin fine è l'unica cosa che conta.

La incuriosisce il saggio critico che sta scrivendo la sua compatriota Patricia Espinosa?

No, ma la Espinosa mi sembra un'ottima critica letteraria e indipendentemente dalla figura che farò nel suo libro – non troppo buona, immagino – credo che il suo lavoro sia necessario in Cile. Anzi, il bisogno di un nuovo approccio critico, chiamiamolo così, è ormai urgente in tutta l'America Latina.

E il saggio dell'argentina Celina Manzoni?

Celina la conosco personalmente e le voglio un gran bene. A lei ho dedicato uno dei racconti di *Puttane assassine*.

Che cosa la annoia?

Il discorso vuoto della sinistra. Il discorso vuoto della destra lo do per scontato.

Che cosa la diverte?

Veder giocare mia figlia Alexandra. Far colazione davanti al mare, in un bar, e mangiare un croissant leggendo il giornale. La letteratura di Borges. La letteratura di Bioy. La letteratura di Bustos Domecq. Fare l'amore.

Scrive a mano?

La poesia sì. Per tutto il resto, uso un vecchio computer del 1993.

Chiuda gli occhi. Di tutti i paesaggi dell'America Latina che ha conosciuto, qual è il primo che le torna alla mente?

Le labbra di Lisa nel '74. Il camion di mio padre in panne su una strada in mezzo al deserto. Il reparto tubercolosi di un ospedale di Cauquenes e mia madre che dice a me e mia sorella di trattenere il fiato. Un'escursione sul Popocatepetl con Lisa, Mara e Vera e qualcun altro che non ricordo, anche se ricordo bene le labbra di Lisa, il suo straordinario sorriso.

Come è fatto il paradiso?

Come Venezia, spero, un posto pieno di italiane e italiani. Un posto che si usa e si consuma, un posto che sa che nulla dura per sempre, nemmeno il paradiso, e che in fin dei conti non importa.

E l'inferno?

È come Ciudad Juárez, che è la nostra maledizione e il nostro specchio, lo specchio inquieto delle nostre frustrazioni e della nostra infame interpretazione della libertà e del desiderio.

Quando ha saputo di essere gravemente malato?

Nel 1992.

La malattia che cosa ha cambiato nel suo carattere?

Nulla. Ho capito di non essere immortale e a trentotto anni era ora che lo capissi.

Che cosa desidera fare prima di morire?

Niente di particolare. Be', preferirei non morire, è chiaro. Ma prima o poi l'egregia signora arriva, il problema è che a volte non è una signora né tantomeno è egregia, anzi, come dice Nicanor Parra in una poesia, è una puttana arrapata, roba da far tremare le gambe a chiunque.

Chi le piacerebbe incontrare nell'aldilà?

Non credo nell'aldilà. Se esistesse, sai che sorpresa. Mi iscriverei subito a qualche corso impartito da Pascal.

Ha mai pensato di suicidarsi?

Certo. A volte sono sopravvissuto proprio perché sapevo come suicidarmi se le cose si fossero messe peggio.

Ha mai pensato di impazzire?

Certo, ma mi ha sempre salvato il senso dell'umorismo. Mi raccontavo storie che mi facevano impazzire dal ridere. Oppure ricordavo situazioni che mi facevano rotolare per terra dalle risate.

La follia, la morte e l'amore: quale di queste tre cose è stata più presente nella sua vita?

Spero di cuore che ci sia stato più amore.

Che cosa la fa schellicare dal ridere?

Le disgrazie mie e altrui.

Che cosa la fa piangere?

La stessa cosa: le disgrazie mie e altrui.

Le piace la musica?

Molto.

Vede anche lei la sua opera come la vedono lettori e critici letterari: I detective selvaggi al di sopra di tutto e poi il resto?

L'unico romanzo di cui non mi vergogno è *Anversa*, forse perché continua a essere incomprensibile. Le stroncature che ha ricevuto sono per me come medaglie guadagnate sul campo di battaglia, in un combattimento vero, non una scaramuccia con le munizioni a salve. Il resto della mia «opera», be', non è male, ci sono romanzi divertenti, il tempo dirà se sono anche qualcosa di più. Per il momento mi rendono soldi, vengono tradotti, mi aiutano a trovare amici molto generosi e simpatici, mi consentono di vivere abbastanza bene di letteratura, per cui lamentarsi sarebbe davvero assurdo, da ingrati. Ma a dire il vero non do molta

importanza ai miei libri. Sono molto più interessato ai libri degli altri.

Non taglierebbe qualche pagina ai Detective selvaggi?

No, per tagliare delle pagine dovrei rileggerlo e la mia religione me lo proibisce.

Non ha paura che qualcuno voglia fare una versione cinematografica del romanzo?

Ah, Mónica, io ho paura di altre cose. Cose, diciamo, più spaventose, infinitamente più spaventose.

«Silva, detto l'Occhio» è un omaggio a Julio Cortázar?

Assolutamente no.

Quando ha finito «Silva, detto l'Occhio», non ha avuto l'impressione di aver scritto un racconto all'altezza, per esempio, di «Casa occupata»?

Quando ho finito «Silva, detto l'Occhio», ho smesso di piangere o qualcosa del genere. Magari somigliasse a un racconto di Cortázar, anche se «Casa occupata» non è uno dei miei preferiti.

Quali sono i cinque libri che hanno segnato la sua vita?

In realtà i miei cinque libri sono cinquemila. Nomino questi solo come punta dell'iceberg: *Don Chisciotte* di Cervantes. *Moby Dick* di Melville. L'opera omnia di Borges. *Il gioco del mondo* di Cortázar. *Una banda di idioti* di Kennedy Toole. Ma dovrei citare anche *Nadja* di Breton, le lettere di Jacques Vaché. Tutto l'*Ubu* di Jarry. *La vita istruzioni per l'uso* di Perec. *Il castello* e *Il processo* di Kafka. Gli aforismi di Lichtenberg. *Il Tractatus* di Wittgenstein. *L'invenzione di Morel* di Bioy Casares. *Il Satyricon* di Petronio. *La Storia di Roma* di Tito Livio. *I Pensieri* di Pascal.

Va d'accordo con il suo editore?

Sì, abbastanza. Herralde è una persona intelligente e spesso amabilissima. Forse per me sarebbe meglio che non fosse così amabile. Il fatto è che sono ormai otto anni che lo conosco e, almeno da parte mia, l'affetto non fa che crescere, come dice un bolero. Anche se forse per me sarebbe meglio non volergli tanto bene.

Che cosa dice di chi pensa che I detective selvaggi sia il più grande romanzo messicano contemporaneo?

Che lo dicono per compassione, vedono che sono debilitato, che svengo nelle pubbliche piazze, e non trovano niente di meglio da dire che una bugia pietosa, in effetti la cosa più indicata in questi casi, un peccato meno che veniale.

È vero che è stato Juan Villoro a convincerla a non intitolare Tempeste di merda il suo romanzo Notturmo cileno?

Sono stati Villoro e Herralde insieme.

Da chi accetta più consigli sui suoi libri?

Io non ascolto i consigli di nessuno, nemmeno del mio medico. Do consigli a destra e a manca, ma non ascolto nessuno.

Com'è Blanes?

È un bel paese. O una bella cittadina, ha trentamila abitanti. Fu fondata duemila anni fa, dai romani, e dopo da qui è passata gente di ogni parte del mondo. Non è una località balneare per ricchi, è per proletari. Operai del Nord o dell'Est. Certi si fermano a vivere qui per sempre. La baia è splendida.

Se ripensa alla sua vita in Messico, ha nostalgia di qualcosa?

Sì, della mia giovinezza e delle interminabili passeggiate con Mario Santiago.

Quale scrittore messicano ammira profondamente?

Molti. Della mia generazione ammiro Sada, il cui progetto di scrittura mi sembra il più audace, ammiro Villoro e Carmen Boullosa; fra i più giovani mi interessa molto quello che fanno Álvaro Enrique e Mauricio Montiel, e anche Volpi e Ignacio Padilla. Continuo a leggere Sergio Pitol, che scrive ogni giorno meglio. E Carlos Monsiváis, il quale, da quanto mi ha detto Villoro, ha soprannominato «Pol Pit» Taibo II o III (o IV) e mi sembra una bella invenzione poetica. Pol Pit, è perfetto, no? Monsiváis ha ancora le unghie affilate. Mi piace molto anche quello che fa Sergio González Rodríguez.

Il mondo è irrecuperabile?

Il mondo è vivo e tutto ciò che è vivo è irrecuperabile e questa è la nostra fortuna.

Ha speranza in qualcosa o in qualcuno?

Mia cara Maristain, lei mi sta di nuovo spingendo sul terreno del patetico, che è il mio terreno natale. Io ho speranza nei ragazzini. Nei ragazzini e nei guerrieri. Nei ragazzini che scopano da ragazzini e nei guerrieri che combattono da valorosi. Perché? Rimando alla lapide di Borges, come direbbe l'inclito Gervasio Montenegro, dell'Accademia^[3] (come Pérez-Reverte, pensi un po'), e chiudiamo qui il discorso.

Quali sensazioni suscita in lei la parola postumo?

Sembra il nome di un gladiatore romano. Un gladiatore invitto. O almeno questo è quanto vuol credere il povero Postumo per farsi coraggio.

Che cosa pensa di chi pensa che lei vincerà il Premio Nobel?

Sono sicuro di non vincerlo, cara Maristain, così come sono sicuro che lo vincerà qualche furbetto della mia generazione e che nel suo discorso a Stoccolma non mi nominerà nemmeno di sfuggita.

Quando è stato più felice?

Io, sia pure per poco, sono stato felice quasi tutti i giorni della mia vita, anche nelle circostanze più avverse.

Che cosa le sarebbe piaciuto fare se non avesse fatto lo scrittore?

Mi sarebbe piaciuto fare l'investigatore della omicidi, molto più che lo scrittore. Di questo sono assolutamente sicuro. Uno sbirro della omicidi, uno che può tornare da solo, di notte, sulla scena del delitto, senza aver paura dei fantasmi. Allora forse sì che sarei impazzito, ma questo, se sei un poliziotto, si risolve con

un colpo in bocca.

Confessa che ha vissuto?

Be', sono ancora vivo, continuo a leggere, continuo a scrivere e a guardare film, e come disse Arturo Prat ai marinai suicidi della *Esmeralda*: finché avrò vita, questa bandiera garrirà al vento.

(Da Playboy, edizione messicana, luglio 2003)

[1] Roberto Bolaño, *I detective selvaggi*, Sellerio, Palermo 2003, traduzione di Maria Nicola, p. 15. [n.d.t.]

[2] Il numero si riferisce all'edizione spagnola (Anagrama). [n.d.t.]

[3] Gervasio Montenegro dell'Accademia argentina di letteratura di Buenos Aires è un personaggio di *Sei problemi per don Arturo Parodi* di Borges e Bioy Casares. [n.d.t.]

APPENDICE 1

IO NON HO MAI AVUTO PAURA DELLA MORTE[*]

Intervista di Raul Schenardi

Molti critici hanno paragonato I detective selvaggi a Rayuela (Il gioco del mondo) di Julio Cortázar. In effetti, oltre a essere entrambe opere con una struttura aperta, presentano assonanze non solo formali. Ti eri forse proposto di scrivere la Rayuela degli anni Novanta?

La mia ammirazione per Cortázar è enorme, appartengo a una generazione cresciuta leggendo Cortázar a diciassette anni, e in un certo momento incarnava il meglio, il punto più alto cui si potesse arrivare. In modo un po' irrazionale, perché non c'è mai un «punto più alto», e non è nemmeno necessario arrivare a un punto più alto, ma siccome eravamo giovani, e ai giovani si consentono queste esagerazioni e queste grossolanità filosofiche, Cortázar rappresentava in qualche modo il massimo a cui potevamo aspirare. Con il tempo il mio autore preferito in lingua spagnola è diventato Borges. Cortázar ora è il secondo, diciamo che è un autore che continuo ad amare e a leggere con grande piacere. Per il resto, non si può mai tentare di scrivere un romanzo o un racconto «alla maniera di...», anzitutto perché in qualche misura scrivere «alla maniera di...» implica un parricidio, e io non ho mai visto Cortázar come un padre, ma come una specie di fratello maggiore, nonostante la grande differenza di età. Lui aveva la virtù della gioventù permanente, dell'energia permanente, e anche dell'ingenuità permanente. Io l'ho conosciuto quando avevo ventidue anni, in Messico, e già allora non ero d'accordo con molte sue posizioni politiche, soprattutto per quanto riguarda Cuba, o per quella che Cortázar riteneva dovesse essere la posizione dello scrittore di fronte ai compagni di una determinata lotta politica. Io credo che uno scrittore non debba chiedere il permesso a nessuno per scrivere, tantomeno a dei militanti, che di solito sono quelli che ne sanno meno di queste cose. Ma lui era molto impegnato nella lotta politica, e oltretutto sono convinto che fosse estremamente leale nei confronti del suo impegno – cosa che mi sembra degna di lode – quindi aveva di questi problemi, che io invece non ho mai avuto, in primo luogo perché dai pochi gruppi di sinistra nei quali ho militato sono stato cacciato.

Per tua fortuna...

Per mia fortuna, sì. Tornando all'opera da imitare, o da seguire, o da superare... mai, mai... non c'è mai stata per me un'opera da superare. Sono estremamente modesto rispetto alla mia opera e faccio molta fatica a pensare che *I detective selvaggi* possa essere paragonato a *Rayuela*. Per parte mia sarei felicissimo se gli arrivasse al ginocchio, ma credo che non gli arrivi nemmeno al tallone. Poi c'è il discorso sul Cortázar autore di racconti. Non sono mai stato d'accordo con questa

specie di falsa dicotomia fra il Cortázar autore di racconti e il romanziere. Io penso che se c'è stato qualcuno al mondo che sapeva come strutturare un libro, dal punto di vista teorico, quello era Cortázar. Ne sapeva molto di più di García Márquez, che scrive quasi intuitivamente, soprattutto se paragonato a Cortázar, e molto di più di Donoso... Vargas Llosa, c'è stato un momento in cui aveva un senso della struttura più o meno chiaro, ma al livello di Cortázar non c'è stato nessuno. La teoria che oppone il Cortázar autore di racconti al Cortázar romanziere è una teoria idiota. Lui sapeva sempre perfettamente che struttura dare a qualsiasi testo. In questo senso, e per riallacciarsi a Borges, che per me è il più grande scrittore in lingua spagnola dai tempi di Quevedo, c'è un suo racconto che si intitola «L'Aleph» e, come tutti i racconti di Borges, è costruito in maniera esemplare. Vale a dire che racconta una storia, o due storie, ma in qualche modo racconta anche come si costruisce una storia, e in fondo qualsiasi storia. Nell'«Aleph», non so se lo ricordi bene, abbiamo la storia d'amore fra Borges e Beatriz Viterbo, poi c'è una seconda storia: la morte di Beatriz nel fiore della gioventù, appassionata, superba, affascinante... oltretutto muore lasciando Borges con un palmo di naso perché lui non è mai riuscito ad averla in nessun modo. La prima storia è purissima, nella seconda c'è frustrazione, morte, agonia, e un amore non corrisposto. Poi c'è la terza storia: come Borges cerca di far rivivere nei gesti quotidiani il ricordo di Beatriz. E come ci riesce? Andando a visitare la sua casa una volta l'anno. Quarta storia: l'apparizione di Carlos Argentino Daneri, cugino di Beatriz, e la sua successiva amicizia con Borges. Poi viene la quinta storia, e ormai non è più questione di Borges né di Beatriz Viterbo, ma di Carlos Argentino Daneri e dei suoi tentativi come scrittore, come poeta. Quando cita quei versi: «A man diritta del cippo consueto... un ossame s'annoia – Tinta? Biancoceleste». Una cosa spaventosa... Questa è la quinta storia: Carlos Argentino Daneri solo. Poi abbiamo una sesta storia segreta soggiacente che trapela dietro le quinte, vale a dire: Carlos Argentino Daneri come una satira di Pablo Neruda e del suo tentativo di creare un'opera d'arte totale. In quel periodo Neruda stava scrivendo il *Canto generale*. Carlos Argentino Daneri è, diciamo, il ritratto speculare e assolutamente infernale di Pablo Neruda, il poeta che vuole scrivere tutto. Settima storia: la rivelazione dell'Aleph da parte di Carlos Argentino Daneri. Borges scende e contempla l'Aleph, e diciamo che questa storia è il nucleo principale del racconto. Ottava storia: la vendetta dell'innamorato rifiutato, ergo Borges, sul cugino, che probabilmente aveva avuto una relazione carnale con Beatriz Viterbo. Infine l'ultima storia: la distruzione della casa, che porta con sé la distruzione dell'Aleph, e una nota finale sui destini letterari di Borges e di Carlos Argentino Daneri: Daneri vince un secondo premio a un concorso di poesia e Borges resta a bocca asciutta. Insomma, in un racconto di dieci pagine ci sono già dieci storie, mi dici come cazzo si fa a scrivere un romanzo di oltre seicento pagine con una sola storia? È assolutamente impossibile, chi pensa una cosa del genere è un idiota. Ogni romanzo è un susseguirsi di racconti, di storie che si vanno intrecciando. Stendhal l'aveva già visto con una chiarezza solare, la letteratura, un libro, è uno specchio, ma questo specchio non se ne sta quieto, si muove su una strada, e sullo specchio si riflettono via via le cose che succedono lungo la strada, e ogni cosa può restare in sospeso, con un punto interrogativo, oppure può finire. In questo senso *Rayuela* di Cortázar, che racconta moltissime storie, non fa che seguire la legge naturale del romanzo. Nemmeno lo scrittore di

romanzi più monocorde potrebbe scrivere un romanzo dove vi sia una sola storia. Il romanzo, in questo senso, è un susseguirsi di racconti, perché la vita è un susseguirsi di racconti, tutto nella vita è un susseguirsi di racconti. Di fatto, un anno è il susseguirsi di quattro stagioni, sono già quattro racconti, e un anno non è un anno, in realtà sono quattro stagioni, e un giorno non è un giorno: c'è il mattino, il mezzogiorno, il pomeriggio, il tramonto, la notte. Rimproverare a Cortázar di aver scritto un susseguirsi di racconti denota un'arroganza, e soprattutto un'ignoranza, senza limiti. Perché, che cazzo ha fatto Marcel Proust, o che cazzo ha fatto James Joyce? Un susseguirsi di racconti. E cosa fa un romanziere? Un susseguirsi di racconti... Certo, poi possiamo discutere della struttura, della forma che gli si dà, ma su un piano assoluto non è altro che un susseguirsi di racconti.

Per venire all'ultima parte della tua domanda, sulla genesi del mio romanzo... *I detective selvaggi* è un romanzo, credo che si noti, molto autobiografico. In pratica quello che faccio è raccontare la biografia mia e di un carissimo amico a un'età nella quale abbiamo smesso di essere giovani, a vent'anni, abbastanza per smettere di esserlo. E insieme è una riflessione, o tenta di sviluppare una riflessione, sul fallimento di una generazione di latinoamericani – e non solo latinoamericani – che in qualche modo ha creduto nella rivoluzione... e probabilmente, se la rivoluzione in cui credevamo avesse trionfato, saremmo finiti in un gulag. E la cosa non è affatto simpatica (*ride*). Insomma, sono avvenimenti reali romanzzati, alcuni per ottenere maggior verosimiglianza, e altri per ragioni unicamente di ordine estetico.

Anche se i protagonisti del romanzo sono il tuo alter ego Arturo Belano e Ulises Lima, personaggi un po' sfuggenti...

Sì, e che non compaiono mai direttamente...

...altri personaggi a tutto tondo sono per esempio García Madero e María Font. Mi chiedevo se anche loro sono esistiti realmente e se c'è qualche tratto autobiografico nella figura di García Madero.

García Madero non esiste, María Font sì. L'unico che non è mai esistito in realtà è García Madero, un personaggio simbolico che per me rappresenta la purezza con cui un ragazzo entra nel mondo della letteratura. E che sia simbolico è chiaramente dimostrato – o se ne dà l'indizio – dal fatto che nella parte centrale del romanzo scompare totalmente. Nessuno parla di lui. Com'è possibile che nessuno ricordi l'unico poeta realvisceralista che accompagna Belano e Lima nel viaggio a Sonora? Com'è possibile che assolutamente nessuno parli di lui? García Madero è un simbolo, è il «giovane poeta». Lupe invece, per esempio, la prostituta che resta con García Madero, è esistita davvero, e così le sorelle Font, quasi tutti... È uno dei motivi per cui preferisco non tornare in Messico (*ride*).

E del tuo alter ego Arturo Belano che ne farai in futuro? Una volta hai minacciato di farlo suicidare... Compare nel romanzo che stai scrivendo?

Nel nuovo romanzo no. C'è in un racconto di *Puttane assassine*, si trova in Africa, cinque o sei giorni dopo che è scomparso nella foresta insieme a un fotografo madrileno. E si dimostra chiaramente che mentre il fotografo madrileno cercava la morte e l'ha trovata, Belano invece è vivo. È solo, malato, ma vivo. E

ho un racconto scritto a metà, in cui Belano fa un viaggio in Messico, tempo dopo, per visitare la tomba di Ulises Lima, che invece è morto. Voglio dire, la persona che chiamo così nel romanzo è morta. Era un poeta, Mario Santiago, il mio miglior amico.

Tu sei cileño, vivi da molti anni in Spagna, hai scritto un grande romanzo messicano, ti muovi a tuo agio in quella che un tempo si chiamava «Patria grande», ma il tuo atteggiamento è molto diverso da quegli intellettuali latinoamericani che ricercano quasi uno statuto da «scrittore nazionale», sorta di «papi laici» pronti ad assumere funzioni ufficiali, istituzionali...

Io credo che fondamentalmente sia soprattutto per paura che García Márquez si vede sempre più come il più grande scrittore colombiano di tutti i tempi, o Vargas Llosa come il miglior scrittore peruviano. Tutti gli scrittori latinoamericani, e penso anche gli spagnoli, in fondo hanno molta paura e cercano di assicurarsi il pantheon post mortem. Io non ho mai avuto paura della morte e inoltre non credo nel pantheon. Io credo che la vita... guarda, quando finisce è finita e non resta niente, perciò io sto con Borges quando disse: Dopo la morte, verrà l'oblio, e molte teste di cazzo gli dicevano: Ma no, Maestro, dopo la sua morte resteranno i suoi libri. Lui li ascoltava e doveva pensare: che bel branco di imbecilli! Perché lui alludeva all'oblio nel senso più ampio del termine, vale a dire: la Terra finirà, il Sole finirà, tutto finirà... L'oblio è un destino comune di tutto, non solo degli esseri umani, e in questo senso gli scrittori latinoamericani che si pongono sempre questo obiettivo che sta fra il clericalismo e la vigliaccheria, be', cercano di assicurarsi il pantheon post mortem, e il modo migliore per farlo è diventare lo scrittore nazionale di un paese. Carlos Fuentes è un esempio chiarissimo. Se a Carlos Fuentes dicessero ora che alla sua morte non lo seppelliranno nel pantheon degli uomini illustri... Esiste davvero, nel cimitero di Città del Messico c'è un'area speciale chiamata pantheon degli uomini illustri, dove vengono sepolti grandi politici, grandi pittori, grandi scrittori, qualche calciatore, grandi allevatori di bestiame, grandi toreri... be', se dicessero a Carlos Fuentes che alla sua morte non lo seppelliranno nel pantheon degli uomini illustri, sarebbe capace di fare causa per danni al governo messicano... A me sembra una bestialità. Io invece credo nella povertà intrinseca dell'essere umano. Un animale come siamo noi, provvisto di viscere e muscoli, pochi, ossa debolissime, privo di esoscheletro... Avere lo scheletro dentro invece che fuori mi sembra una cazzata assoluta. Guarda, si muore e finisce tutto, fanculo, non credo nel pantheon degli uomini illustri, e non voglio essere lo scrittore nazionale di nessun posto, e in questo senso non mi preoccupano e non mi hanno mai preoccupato la nazionalità o cose del genere. L'unica cosa di cui mi preoccupo quando scrivo è di salvaguardare una certa verosimiglianza negli idiomi che impiego. Voglio dire: quando parla un peruviano, dev'essere un peruviano che sta parlando, e quando parla un messicano o un centroamericano, dev'essere un messicano o un centroamericano.

Ti renderai conto che si tratta di una sfida micidiale per i tuoi traduttori.

Sì, per i miei traduttori dev'essere un incubo, più che una sfida. Un vero incubo.

Una volta ho letto una tua conversazione con Ricardo Piglia in cui affrontavate il tema delle traduzioni, fino ad arrivare a proporre una enciclopedia biografica di questi

«*autori invisibili*».

È che a Piglia piacciono molto le cattive traduzioni. In questo senso lui segue Roberto Arlt, che è il suo maestro, e Roberto Arlt si formò come autodidatta leggendo bruttissime traduzioni. Quindi Arlt scriveva così come aveva letto i suoi maestri, soprattutto Dostoevskij, e lo aveva letto in pessime traduzioni. Perciò Piglia adora i traduttori, diciamo, arltiani... Credo che sia un suo capriccio, una sua frivolezza, io preferisco avere buone traduzioni, sinceramente.

Un personaggio dei Detective selvaggi a un certo punto dice: Ho smesso di scrivere poesia e da quel momento tutto è diventato molto grigio.

La poesia nei *Detective selvaggi* è fondamentalmente la metafora della fragilità e della portatilità della letteratura. Non c'è arte più facile – solo all'inizio, dopo diventa la più difficile di tutte – che scrivere una poesia, che fare poesia. Ricordo che a quel tempo in qualche ambiente circolava addirittura l'idea che la poesia potevano scriverla anche quelli che non sapevano scrivere, perché bastava mettere giù parole in libertà. Era un'epoca in cui la poesia d'avanguardia era molto di moda e si associava spesso all'idea di cambiare la vita, e di cambiare vita, e per me fondamentalmente la poesia – perlomeno come la vedevo quando ho scritto *I detective selvaggi*, è già passato del tempo – è una metafora della fragilità. Una fragilità assoluta. Gente che non solo dal punto di vista letterario, ma anche da quello economico, non aveva futuro, come nello slogan dei punk, era senza futuro e si aggrappava alla poesia, e faceva bene a farlo... però aggrapparsi alla poesia durante un naufragio è come aggrapparsi al tappo di una bottiglia di champagne: non ti terrà a galla. La poesia poi è un'arte portatile: per leggere un romanzo servono tempo e una serie di comodità minime, ma pur sempre comodità, mentre una poesia, un sonetto per esempio, puoi leggerla in mezzo minuto. È molto facile da leggere. Altra storia è capirla, ovvio. Così, per me la poesia quando scrivevo *I detective selvaggi* era la porta d'ingresso nell'ignoto, e in quella materia sconosciuta, probabilmente, stavo aspettando la vera poesia, ma anche la stessa porta d'ingresso era poesia, una poesia bastarda, poco rigorosa, esagerata...

So che uno dei tuoi poeti preferiti è Nicanor Parra, di certo non Neruda...

Sì, tra i poeti viventi il mio preferito è Nicanor Parra, adoro le sue poesie, ho avuto l'enorme fortuna di conoscerlo personalmente e per me è... guarda, credo di dovergli moltissimo, anche più di quello che io stesso riconosco, e non solo per quanto riguarda la poesia... perché la poesia di Nicanor Parra è una poesia irradiante, come dev'essere la poesia, e irradia non solo verso la poesia, verso l'esercizio poetico, ma verso l'esercizio artistico in generale. È grande poesia... Io credo che Parra sia già un classico.

Ti sei divertito molto a scrivere le pagine sulla metrica, con tutte quelle regole e quei termini alambiccati: il rispetto, lo strambotto...?

Sì, moltissimo. Le ho scritte per divertirmi perché la metrica a volte diventa un atto masturbatorio. Nient'altro. La cosa terribile è pensare che molti studenti di letteratura classica devono impararsi a memoria tutti quei nomi... terribile (*ride*). Come si può pretendere di insegnare a qualcuno... vabbè, il rispetto e lo strambotto hanno un senso, ma ci sono regole che sono di una gratuità assoluta,

assoluta, e poi hanno certi nomi... terrificanti...

Una volta la Mecca degli intellettuali latinoamericani era Parigi, abbiamo l'esempio di Cortázar, ora sembra sia diventata New York. Si ha l'impressione che, pur avendo profonde radici nella tradizione letteraria latinoamericana, tu sappia dialogare anche con altre, in particolare quella nordamericana.

Per essere sinceri, io, come diceva Vittorio Gassman, modestamente, ho letto moltissimo, e da molte letture ho tratto profitto. In questo senso ho debiti nei confronti di parecchie letterature. Non credo che ci sia un'influenza diretta di quella nordamericana, ma sicuramente c'è un'influenza che riguarda di fatto tutti gli scrittori latinoamericani e che proviene dai due rami fondamentali del romanzo nordamericano, che sono i fondatori della tradizione romanzesca del continente americano, ossia Melville e Twain. In questo senso *I detective selvaggi* ha senz'altro un debito verso Mark Twain. Belano e Lima non sono altro che una trasposizione di Huckleberry Finn e Tom Sawyer. È un romanzo che scorre secondo un moto costante, che è il Mississippi. Insomma, il mio debito verso Twain è enorme, anche perché è un autore che amo e leggo moltissimo. Ho letto molto anche Melville, e mi affascina. In effetti, per civetteria, preferirei credere di essere più in debito verso Melville che verso Twain, ma sfortunatamente penso di dovere di più a Mark Twain. Melville è un autore... apocalittico. Twain è il giorno e Melville la notte, e la notte impressiona sempre molto di più. Ma per quel che riguarda la letteratura nordamericana moderna, la conosco poco e male, molto male. La conosco abbastanza bene fino agli scrittori della generazione precedente a Bellow. Updike l'ho letto abbastanza, ma non so perché lo facessi, sicuramente era un atto masochista, dato che ogni pagina di Updike mi porta sull'orlo dell'isteria. Mailer mi piace molto più di Updike, anche se ritengo che come scrittore, come prosatore, Updike sia più solido. Sta di fatto che la letteratura non consiste nella solidità della prosa, questa è una cosa che si impara in un mese. Credo che gli ultimi scrittori nordamericani che ho letto a fondo e che conosco molto bene siano quelli della «generazione perduta»: Hemingway, Faulkner, Scott Fitzgerald, Thomas Wolff. Mi sento molto più in debito, in qualche misura, verso gli europei, nel senso che le mie prime letture sono state di poesia, e io leggevo soprattutto poeti europei, e passare dalla poesia europea alla narrativa europea è stato facilissimo.

Mi ha colpito, in apertura del tuo romanzo, la citazione da Sotto il vulcano, di Malcolm Lowry. Sei d'accordo che si tratti di un grande «romanzo messicano», nonostante l'abbia scritto un inglese, e in anticipo rispetto al boom latinoamericano degli anni Sessanta? È una tesi sostenuta nel saggio di Francesco Varanini Viaggio letterario in America Latina, che è stato pubblicato anche in Spagna e che forse conosci...

Ho conosciuto personalmente anche l'autore. Ho presentato il suo libro in una università di Barcellona. È un libro che ha ricevuto moltissime critiche, ma io penso che, insieme ad alcuni errori, contiene cose validissime. Quanto a Lowry, assolutamente sì. La citazione è lì proprio per questo. Lowry ha scritto il grande «romanzo messicano», non c'è dubbio.

Un altro aspetto che colpisce dei Detective selvaggi è la polifonia, che mi ha fatto

subito pensare a Tre tristi tigri di Guillermo Cabrera Infante, anche perché in entrambi i romanzi si respira un'atmosfera di suspense, di attesa...

Grande libro. A me piace molto Cabrera Infante, e soprattutto questo romanzo, che è il suo capolavoro. Non ti sbagli affatto: se c'è un romanzo polifonico della generazione del boom, è *Tre tristi tigri*. È indubbiamente il più polifonico di tutti. C'è la lingua parlata dell'Avana, ma non solo. Non so se ricordi quel lunghissimo capitolo sulla morte di Trotzky raccontata da diversi scrittori cubani... Cabrera prende in giro tutti i grandi scrittori cubani, a cui deve molto, ma con un senso dello humour, con un atto di desacralizzazione della scrittura... magnifici.

In una recensione dei Detective selvaggi ho letto un commento che mi sembra azzeccato dove si parla della «prospettiva di fuga» che prevale nel romanzo, dove tutti fuggono: la prostituta Lope, i due protagonisti, l'anziana poetessa messicana, forse persino i ricordi di una generazione...

In questo ha molti punti di contatto con *Rayuela*. *Rayuela* è il romanzo di una fuga, quella di Oliveira. Questo non succede in *Tre tristi tigri*, dove c'è piuttosto uno stare, un vivere le cose che succedono via via all'Avana. È molto più sensuale, in questo senso... lasciare che le cose succedano, e godere del momento. Carpe diem. *I detective selvaggi* è un romanzo di fughe, questo è chiarissimo. Per esempio, María Font nel diario di Madero è una donna piena di vita e vogliosa di fare tante cose, ma nella seconda parte, via via che passa il tempo, si va richiudendo sempre più su se stessa, fino all'isolamento totale. È una sfida al mondo... E il padre di María Font, Quim, che finisce in manicomio, e oltretutto non in una clinica privata ma in un manicomio statale, e tu non hai idea di cosa sono i manicomi in Messico... spaventosi. Mi ricordo che passavo di lì in autobus, durante un periodo in cui lavoravo in un posto lì vicino, e l'autobus passava accanto a questo manicomio statale. C'era un'enorme rete metallica sormontata dal filo spinato, e i pazzi vagavano come nel film *La notte dei morti viventi* di George Romero. Era impressionante, impressionante... Faccio fatica a descriverlo.

Hai preso dalla realtà anche Quim Font, il padre di María?

Sì...

E ha avuto lo stesso destino del personaggio del romanzo?

No, abbastanza migliore... e insieme abbastanza peggiore. Credo che il destino migliore di Quim Font, della persona che nel mio romanzo si chiama Quim Font, sarebbe stato quello del personaggio, molto più radicale, più degno... Lui invece è finito in un modo meno radicale, meno doloroso, ma molto più indegno. Io credo che nel romanzo a un certo punto Quim Font si rivela un personaggio molto importante ed esprime un'enorme dignità, quando è ormai rimasto senza niente, appare veramente come una sorta di eroe...

E per concludere questa intervista, so che fra gli scrittori latinoamericani contemporanei che senti affini c'è l'argentino Rodrigo Fresán. Ci sono altri con i quali ti senti in consonanza o di cui ti piace il lavoro?

Sì, Rodrigo Fresán è mio amico e sta scrivendo cose interessanti. C'è un altro argentino, che sento molto vicino, Alan Pauls, poi ci sono i messicani Daniel Sada, che è difficilissimo da leggere ma che a me piace molto, e Carmen Boullosa, di cui

sono molto amico. C'è il guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, forse attualmente il migliore autore di racconti, lo stilista numero uno della mia generazione. Anche lui mi piace moltissimo. Il Guatemala è un paese estremo, nessuno dovrebbe scrivere, dovrebbero essere tutti analfabeti... c'è una miseria, una violenza che fa rizzare i capelli in testa, sembra una situazione senza vie d'uscita. Eppure ogni trenta o quarant'anni tira fuori uno scrittore straordinario: prima Miguel Ángel Asturias, poi Arturo Monterroso, oggi c'è Rodrigo Rey Rosa.

[1] * Il testo è la trascrizione il più possibile fedele della registrazione dell'intervista che feci a Bolaño alla Fiera del Libro di Torino nel maggio del 2003, pochi mesi prima che morisse. La registrazione fu effettuata nello stand della casa editrice Sellerio, e in qualche punto i rumori di fondo, l'abbassamento di voce o le interruzioni rendono incomprensibili alcune parole o brevi frasi. In questi casi, molto a malincuore, mi sono dovuto arrendere e sono stato costretto a operare qualche taglio. Una versione parziale dell'intervista, un po' frettolosa per esigenze dei tempi di pubblicazione e ridotta per motivi di spazio, è apparsa sul n. 44 della rivista *Pulp libri* (con un'aggiunta successiva, nel 2007) e poi sul sito online dell'Archivio Bolaño.

APPENDICE 2

UNO SCRITTORE PER IL VENTUNESIMO SECOLO

di Nicola Lagioia

Quando Roberto Bolaño scrive *I detective selvaggi*, quello che fa è dire a Fuentes, a García Márquez, a Vargas Llosa: «Voi credevate di avere scritto i grandi romanzi latinoamericani? Ebbene, vi siete sbagliati, questo è il grande romanzo latinoamericano». E mi pare che qui ci sia come il momento «teppistico» di Bolaño.

A parlare è lo scrittore argentino Alan Pauls durante una tavola rotonda dedicata a Bolaño, tenutasi il 18 novembre del 2008 in occasione del Festival Internazionale di Letteratura di Buenos Aires. Questa, che potrebbe dare l'impressione di una dichiarazione d'intenti per interposta persona, nasconde un paradosso della tradizione letteraria che giusto un autore come Bolaño è capace di sciogliere in un tutto coerente. Di solito l'approccio iconoclasta verso scrittori più anziani e più affermati e verso il loro mondo (il «teppismo», come lo definisce Pauls) è incompatibile con la scrittura di un capolavoro, a meno che le intemperanze siano solo rievocate – pur nel presente di un tempo verbale letterario – e l'ex teppista operi dall'alto di una presunta maturità. Per intenderci: in tanto l'iconoclasta Stephen Dedalus è uno dei cuori portanti dell'*Ulisse* in quanto il Joyce che lo racconta (che fu Dedalus in giovane età) ha già un piede nell'attampato Leopold Bloom, e l'altro nella suadente Molly. Per stare alla teoria più nota del Bloom critico letterario (Harold), i grandi scrittori sono ex figli ribelli che, scesi in agone contro i padri, hanno vinto l'ansia dell'influenza, affrancandosene – e persino quando, in contrapposizione con i loro maestri, se ne affrancano mantenendo una posizione *strategicamente* filiale (Beckett con Joyce), questo è possibile perché lo fanno comunque dall'alto delle ceneri raffreddate di un conflitto (da *Molloy* in poi, gli universi assurdi e desertici di Beckett sono antitetici rispetto alle affollate cosmogonie joyciane più per oggettività che per ansia di contrapposizione, avendo trovato non nella polemica ma in se stesse il proprio mito fondativo). Al contrario, l'Arturo Belano che insieme a Ulises Lima vagabonda da un capo all'altro dei *Detective selvaggi* passando per mille lavori, cambiando e perdendo amicizie, scrivendo poesie, attaccando forsennatamente Octavio Paz e i suoi sodali, amando donne, dormendo all'addiaccio, in definitiva facendo della propria marginalità l'occasione e il pretesto di una polemica infinita, non solo rappresenta la giovinezza del Bolaño figlio di un camionista che in gioventù si trasferisce da Santiago del Cile in Messico, torna in Cile appena in tempo per assistere al golpe di Pinochet, viene incarcerato (come recita l'agiografia) a Concepción, torna di nuovo in Messico, fonda con Mario Santiago Papasquiaro (di cui Lima è l'alter ego) l'Infrarealismo, uno dei più oscuri sgangherati pazzi e sfortunati movimenti nella vita letteraria latinoamericana degli anni Settanta... non solo in definitiva Arturo Belano è l'immagine

caleidoscopica di una perduta età, ma (in modo pieno, irredento) è anche l'autore stesso alle prese con la macchina per scrivere proprio *nell'attimo lunghissimo in cui scrive* – a distanze ormai abissali dai fatti narrati – il primo dei suoi due grandi romanzi. Da qui il caso abbastanza raro di uno scrittore diventato classico facendo leva su un «teppismo» che altrimenti (quasi sempre) sarebbe quello degli epigoni frustrati. Da qui, soprattutto, l'impossibile sentimento di lontananza-vicinanza che pervade ogni pagina dei *Detective selvaggi* – se Arturo Belano riesce a essere ciò che Bolaño fu in un'altra epoca e non potrà più essere e, allo stesso tempo, incredibilmente, ciò che ancora dimostra di poter essere tra un rigo e l'altro, poche definizioni sono calzanti come quella di chi sostiene che alcuni libri di Bolaño sembrano scritti dopo la morte. Per quanto straniante, non saprei trovare un'immagine più efficace. Anche perché, convinto come sono che molti aspetti della letteratura di Bolaño abbisognino ancora di qualche tempo per venire pienamente compresi, alcuni strumenti di misurazione necessari a definirli magari non sono ancora stati brevettati.

Ma sarà poi vero che monumenti del Novecento sudamericano quali *Cent'anni di solitudine* o *La guerra alla fine del mondo* hanno qualcosa da temere al cospetto dei *Detective* o di *2666*? Se ci atteniamo all'impatto sociale e alla fortuna editoriale di questi libri e dei loro autori, allora la risposta è no. Non ancora. Non nel futuro più immediato, insomma. Se invece interroghiamo quel ben più seducente oracolo della letteratura d'invenzione che fa pronostici affidandosi a parametri quali innovazione, tensione estetica, disvelamento di misteri attraverso misteri più profondi, ma soprattutto tenendo conto del modo con cui determinati libri spalancano sentieri al principio poco frequentati, e che però col passare del tempo si allargano a ritmi sempre più incalzanti lasciando disabitate le vecchie strade consolari (l'inesorabile processo che rende il pur bravissimo Sherwood Anderson il grande cantore della provincia statunitense solo fino a quando il mondo si accorge che proprio un suo allievo, William Faulkner, ha nel frattempo scritto *L'urlo e il furore*, *Mentre morivo* e *Assalonne, Assalonne!*), allora García Márquez, Vargas Llosa e Carlos Fuentes farebbero bene a nutrire qualche preoccupazione, aggravata dalla scomoda circostanza di ritrovarsi nei panni di vecchi e potenti padri di famiglia sopravvissuti a un figlio ribelle che dopo morto rompe le scatole ancora più di prima.

In realtà, la polemica di Bolaño verso questi mostri sacri è anche più aspra e più insolente di quella di un figlio ripudiato. Più che padri, rischiano di essere per lui infatti dei talentuosi usurpatori. Non è il pur grande García Márquez il padre di noi tutti, sembra dirci Bolaño, e non è Vargas Llosa e non è Fuentes – soprattutto tenendo conto che dalle loro fonti si sono poi abbeverati i veri responsabili del crollo della più nota letteratura latinoamericana verso il terribile e fragoroso seppure molto remunerativo kitsch di Stato che tanto sembra piacere al pubblico pagante (uno su tutti la signora Isabel Allende, ricorrente e molto risentito bersaglio del nostro). Più che padri, i *mostri sacri* della letteratura sudamericana rischiano di essere allora dei padrini, maggiormente sensibili agli onori che alle sfide quando il gioco attraverso il quale le hanno trionfalmente condotte comincia a mostrare (letterariamente) la corda.

Bolaño non ha ovviamente difficoltà nel riconoscere la forza dei migliori Vargas Llosa e García Márquez. Dice nell'intervista a cura di Héctor Soto e Matías Bravo:

L'opera di Vargas Llosa [...] è immensa. Ha migliaia di entrate e migliaia di uscite. E anche quella di García Márquez. Il problema è che sono personaggi pubblici. Non si tratta di due figure meramente letterarie. Vargas Llosa è stato candidato alla presidenza del suo paese. García Márquez è un uomo di grande peso politico, molto influente in America Latina. Questo falsa un po' le cose, ma non dovrebbe far perdere di vista il loro livello letterario. Sono superiori. Superiori a quelli che sono venuti dopo e di sicuro anche agli scrittori della mia generazione. Libri come *Nessuno scrive al colonnello* sono semplicemente perfetti.

E tuttavia qualche anno dopo, in un'altra intervista, rilasciata poco prima di morire, nel 2003, a Raul Schenardi, Bolaño rimescola le carte e, insieme, approfondisce il concetto:

Io credo che fondamentalmente sia soprattutto per paura che García Márquez si vede sempre più come il più grande scrittore colombiano di tutti i tempi, o Vargas Llosa come il miglior scrittore peruviano. Tutti gli scrittori latinoamericani, e penso anche gli spagnoli, in fondo hanno molta paura e cercano di assicurarsi il pantheon post mortem. Io non ho mai avuto paura della morte e inoltre non credo nel pantheon. [...] guarda, quando finisce è finita e non resta niente, perciò io sto con Borges quando disse: Dopo la morte, verrà l'oblio, e molte teste di cazzo gli dicevano: Ma no, Maestro, dopo la sua morte resteranno i suoi libri. Lui li ascoltava e doveva pensare: che bel branco di imbecilli! Perché lui alludeva all'oblio nel senso più ampio del termine, vale a dire: la Terra finirà, il Sole finirà, tutto finirà... L'oblio è un destino comune di tutto, non solo degli esseri umani, e in questo senso gli scrittori latinoamericani che si pongono sempre questo obiettivo che sta fra il clericalismo e la vigliaccheria, be', cercano di assicurarsi il pantheon post mortem, e il modo migliore per farlo è diventare lo scrittore nazionale di un paese.

Ho l'impressione che all'apice di questi momenti Bolaño si senta un po' l'amico immaginario di Amleto che dà man forte al principe di Danimarca nel tentativo di dimostrare al mondo quanto Claudio sia un usurpatore, e come il fantasma di Amleto senior (consustanziale in qualche modo al ruolo dell'amico immaginario? l'unica filiazione in via diretta che Bolaño riesca a tollerare?) sia il vero padre del Regno. Per quanto prodigioso, non sarebbe insomma il realismo magico lo strumento estetico più efficace per scavare nel cuore dell'America Latina, e non le tutto sommato ordinate sperimentazioni di un Vargas Llosa, e men che mai ovviamente la cotonata scuola gastronomica della Allende o i finti deliri castanediani di Coelho. Il Sudamerica è un continente verticale, molto più notturno di quanto al resto del mondo piaccia immaginare – quando ha bisogno di mettere in scena il proprio carnevale macabro non si fa problemi a indossare la maschera mortifera di Pinochet, o a grondare il sangue di Piazza delle Tre Culture, o a compiacersi con la vaporizzazione di migliaia di desaparecidos. È, tra l'altro, per i nati nella seconda metà del Novecento, la terra in cui ogni illusione o utopia viene uccisa e scaricata in mare (*«I detective selvaggi [...] è una riflessione, o tenta di sviluppare una riflessione, sul fallimento di una generazione di latinoamericani – e non solo latinoamericani – che in qualche modo ha creduto nella rivoluzione... e probabilmente, se la rivoluzione in cui credevamo avesse trionfato, saremmo finiti in un gulag»,* sempre Bolaño a Schenardi; e ancora, nell'intervista con Héctor Soto e Matías Bravo: «A dire il vero, per me l'idea di rivoluzione era già svalutata quando avevo vent'anni. A quell'età ero trozkista e in Unione Sovietica vedevo una controrivoluzione. Non ho mai avuto la

sensazione di camminare nella stessa direzione della Storia. Al contrario, mi sentivo abbastanza calpestato. Credo che questo si noti nei personaggi dei *Detective selvaggi*. [...] mi sento un sopravvissuto nel senso più letterale del termine. Non sono morto. Dico così perché molti dei miei amici sono morti, o in lotte armate rivoluzionarie o per overdose o di Aids. Anche se poi ce ne sono altri che sono diventati personalità illustri della letteratura di lingua spagnola»).

O ancora meglio, per dirla con una definizione che Bolaño utilizza per un proprio racconto: l'America Latina è stato il manicomio d'Europa come gli Stati Uniti ne sono stati la fabbrica. E allora, solo accettando di scendere nella notte di questo manicomio – gradino dopo gradino, fino alla più profonda e nascosta e sotterranea delle celle d'isolamento – è possibile arrivare nel luogo segreto dal quale l'America Latina parla (disvelandola) per l'intera cultura occidentale.

In questo modo, onorati i «padri della patria» con quel particolare tipo di tributo che in mano a Bolaño diventa un'arma per disfarsene («libri come *Nessuno scrive al colonnello* sono semplicemente perfetti»), i compagni di viaggio dello scrittore cileno diventano altri. Innanzitutto Julio Cortázar, che non a caso – nonostante la differenza d'età – l'autore di 2666 percepisce come un «fratello maggiore», e i cui sentieri tracciati attraverso gli ipertesti profetici di *Rayuela* acquistano retroattivamente ancora più vigore proprio grazie a libri come *I detective selvaggi* e 2666. («Mi commuovono i giovani di acciaio che leggono Cortázar», dirà nell'ultima intervista a Mónica Maristain.) Un altro fratello maggiore potrebbe essere il desaparecido Héctor Oesterheld, il geniale inventore dell'*Eternauta* finito vittima della dittatura argentina (scomparso manu militari nel 1977 così come i ragazzi delle generazioni successive – Arturo Belano, Ulises Lima e i loro compagni – si perderanno da sé in un continente popolato ormai di spettri, rendendo tra le altre cose, nelle parole del suo autore, *I detective selvaggi* «una lettera d'amore e un saluto alla mia generazione, a quelli che hanno scelto la militanza e la lotta e che hanno dato quel poco che avevano e quel molto che avevano, la giovinezza, a una causa che per noi era la più generosa del mondo. L'intera America Latina è seminata con le ossa di questi giovani dimenticati»). Poi c'è il fantasma di un personaggio letterario: il console Firmin, alter ego di Malcolm Lowry. Il debito nei confronti di *Sotto il vulcano* è dichiarato sin dall'epigrafe dei *Detective selvaggi* («Lei vuole la salvezza del Messico? Vuole che Cristo sia il nostro re?» «No») e, citazione a parte, mette semmai ancora più in evidenza come i due più grandi romanzi sul Messico degli ultimi sessant'anni siano stati scritti da non messicani. Un altro fratello maggiore è Juan Carlos Onetti, mentre il gemello non sopravvissuto al parto della notorietà è appunto Mario Santiago (poeta messicano e migliore amico di Bolaño, per colmo di tristissima ironia morto nel 1998, proprio l'anno d'uscita dei *Detective selvaggi*). Per ciò che riguarda il molto venerato Jorge Luis Borges, l'argentino è per Bolaño più un padre dichiarato che reale (i ricalchi delle *mise en abyme* prese dall'*Aleph* o da *Finzioni* sono la parte più debole e meno matura della produzione di Bolaño, la sola veramente epigonale, almeno fino a quando il cileno non imparerà a considerare Borges la propria stella distante, un astro a cui guardare con ammirazione e sotto il quale magari scaldarsi un po' evitando di avvicinarsi troppo), mentre un nonno piuttosto credibile, sebbene più giovane di Borges, potrebbe essere il José Lezama Lima di *Paradiso*. Queste ascendenze, oltre che ricostruire soltanto parzialmente la generosa ricerca di sintonia e polemica

condotta da Bolaño all'interno dell'America Latina, evidenziano anche quale sia l'altro continente con cui gli è piaciuto intrattenere i rapporti più intensi (l'Europa, verso cui Borges e Cortázar e Lezama Lima lanciano continuamente ponti) e quale sia quello con cui invece ne ha intrattenuti meno (gli Stati Uniti del ventesimo secolo).

È opinione non isolata che, mentre *I detective selvaggi* «chiuderebbero» mirabilmente qualcosa di già noto (un certo modo di coniugare romanzo di formazione, picaresco e on the road), 2666 rappresenterebbe, al contrario, una misteriosa e ancora non del tutto sondabile apertura verso territori inesplorati. Mi trovo d'accordo sul fatto che Bolaño sia un riapritore di giochi, che rappresenti cioè, malgrado vi abbia sostato per soli tre anni, il primo vero grande scrittore del ventunesimo secolo. Credo tuttavia che l'«apertura» verso qualcosa di diverso, di nuovo, di finalmente rivitalizzante per il mondo letterario giunto pieno di ansie sull'orlo estremo del Novecento, cominci non solo prima di 2666 ma anche prima dei *Detective selvaggi*, come minimo da quei magnetici piccoli ambigui affascinanti manufatti che sono i racconti di *Chiamate telefoniche*. Se c'è qualcosa che attraverso questi libri Bolaño riesce invece a chiudere (crudelmente, inesorabilmente; non sappiamo nel futuro ma di certo per l'intero lunghissimo decennio che ci separa dall'11 settembre newyorkese) è il robusto predominio che la letteratura statunitense *fin de siècle* era riuscita legittimamente a esercitare. Tra il 1990 e il 2001 negli Stati Uniti vengono pubblicati libri magnifici come *Il teatro di Sabbath*, *Underworld*, *Pastorale americana*, *Cavalli selvaggi*, *Oltre il confine*, *Infinite Jest*, *L.A. Confidential*, *La macchia umana*... A seguire, però, c'è un imprevisto crollo creativo trattenuto (e forse ancor più fragoroso per questo) su un altissimo e per certi versi inutile livello medio grazie alla rete di protezione intessuta dalle trascorse lezioni di maestri quali Roth, McCarthy, Pynchon, DeLillo.

È proprio da questo vuoto improvviso che i più attardati di noi hanno cominciato a sentire l'eco (e la novità) che i libri di Bolaño stavano in realtà irradiando già da qualche anno, e che lo stavano portando a primeggiare grazie anche al fatto di muoversi proprio nei territori sui quali la narrativa nordamericana iniziava a mostrarsi più debole.

La prima freccia all'arco di Bolaño, da questo punto di vista, è il suo autentico cosmopolitismo. In Nord America, la generazione di Philip Roth è fino ad ora l'ultima a essersi presa l'impegno (e soprattutto ad aver provato un genuino desiderio) di confrontarsi con culture che non fossero la propria. L'intervista di Roth a Primo Levi del 1986 è forse l'ultimo grande omaggio di uno scrittore statunitense verso un collega straniero che non abbia fatto di tutto per ottenere attenzione sull'altra sponda dell'oceano. È pur vero che alcuni dei rapporti più fecondi con le altre culture gli Stati Uniti li hanno intrattenuti per molto tempo in casa propria, grazie al fatto di essere stati la destinazione degli immigrati e degli esuli di mezzo mondo (per fermarci solo alla letteratura e al cinema basti pensare all'arrivo di Nabokov, all'influsso della cultura ebraica e di quella italiana, da Bellow a Coppola a Scorsese, da Henry Roth prima di Philip agli squarci italoamericani di *Underworld*, alla lezione di Billy Wilder che a sua volta aveva imparato da Lubitsch, per non parlare della lost generation a Parigi e di chi, arrivato in Europa infilato in una divisa militare, trova nel buco nero della seconda guerra mondiale – Salinger, Kurt Vonnegut a Dresda – l'intrico con cui iniziare a fare i conti appena tornati a casa). A partire dai nati dopo la guerra,

però, assimilata sempre più rapidamente la diversità culturale nei tessuti della *Star-Spangled Banner* – e diventati sempre più stanziali gli intellettuali statunitensi (con alcune magnifiche eccezioni quali quella di William Vollmann), poco disposti a visitare altri paesi per ragioni diverse da quelle semituristiche offerte da una fellowship o da un premio letterario – questo gioco di contaminazioni si fa sempre più debole. Inizia l'era di scrittori dotatissimi i quali, al momento di risalire ai classici della letteratura non statunitense, sembrano sempre un po' impacciati o posticci (lo stesso David Foster Wallace quando si mette a disquisire di Franz Kafka), fino a giungere ai primi casi in cui questo isolazionismo grava pesantemente sulla loro produzione, come succede per esempio a Jonathan Franzen, in un certo senso l'Isabel Allende di Western Springs, sconsolante quando confessa la propria ignoranza su tutto ciò che accade nel resto del mondo, ma mai quanto può esserlo l'aver lanciato (con *Libertà*) il romanzo seriale d'autore, capace di trasporre su carta con enorme successo il meglio delle serie tv, costruendo, grazie all'impiego di fatica e talento notevoli, un'aura intorno al concetto dell'inutile perfetto.

La cultura di Bolaño, al contrario, è talmente sterminata (e così chiaramente il risultato di un desiderio appagato di continuo, e in piena libertà) da pesare nei suoi libri quanto un taglio di zavorra su una mongolfiera. Da Petronio a Pascal a Voltaire a Cervantes a Valéry a Tito Livio a Sterne a Kafka a Perec a Zanzotto a Montale a Blake a Pasolini a Villon a Sanguineti a Ungaretti a Majakovskij al «finocchione» Chlebnikov (indimenticabile, in bocca a Ernesto San Epifanio nei *Detective*, la distinzione dei poeti – dediti a un genere prevalentemente omosessuale – nelle correnti di finocchioni, finocchie, finocchietti, pazze, busoni, velate, ninfi e fileni), Bolaño sembra trovarsi completamente a proprio agio scendendo e risalendo a piacimento lungo la scala della cultura occidentale. In certi casi smembra e nasconde e utilizza al proprio fine ciò che ha letto o visto in modo così sentito e personale da renderlo quasi irrintracciabile – in «Giorni del 1978», per esempio, un dolentissimo racconto contenuto in *Puttane assassine*, due esuli cileni in Spagna dopo il golpe di Pinochet (uno dei due ha appena tentato il suicidio e sembra posseduto mesmericamente dal proprio malessere) si raccontano, forse a mo' di esorcismo, la trama di un film «bellissimo» che solo la molta memoria e il molto amore del lettore riescono incidentalmente a inchiodare a un titolo e a un autore: *Andrej Rublëv* di Andrej Tarkovskij. In un passo della celebre intervista con la Maristain, Bolaño citerà Vittorio Gassman. Nei *Dispiaceri del vero poliziotto* Rosa Amalfitano spedisce a un suo lontano spasimante una cartolina con sopra raffigurata una vignetta di Tamburini e Liberatore. Per non parlare di quali insospettate latitudini sia capace di lambire la cultura (inter)nazionalpopolare dello scrittore cileno. In «Joanna Silvestri», uno struggente racconto ambientato nel mondo del porno e contenuto in *Chiamate telefoniche*, una pornstar che assiste un semidistrutto *king of porn* «Jack» Holmes, ormai stanco e malato di Aids, attraversa in automobile le strade di Los Angeles e osserva il cielo pensando a Nicola Di Bari. E allora ti domandi: come fa Roberto Bolaño a conoscere persino Nicola Di Bari?

Questa di Los Angeles è una delle rare incursioni in Nord America concesse a un racconto di Bolaño. Non che il cileno snobbi gli Stati Uniti. Anzi, si è detto più di una volta debitore di Melville e di Twain (*Il detective selvaggi* ha senz'altro un debito verso Mark Twain. Belano e Lima non sono altro che una trasposizione di

Huckleberry Finn e Tom Sawyer. È un romanzo che scorre secondo un moto costante, che è il Mississippi. Insomma, il mio debito verso Twain è enorme, anche perché è un autore che amo e leggo moltissimo. Ho letto molto anche Melville, e mi affascina. In effetti, per civetteria, preferirei credere di essere più in debito verso Melville che verso Twain, ma sfortunatamente penso di dovere di più a Mark Twain»; la stessa Marcela Valdes scrive in questo volume che *I detective selvaggi* – «romanzo sull'amicizia e l'avventura» – sarebbe l'*Huckleberry Finn* di Bolaño, mentre 2666 si rivelerebbe a proprio modo una «caccia alla balena bianca») e legge gli scrittori nordamericani, apprezzandoli, fino alla generazione di Hemingway e di Faulkner e, soltanto interessandosene, fino a Bellow e Updike. Poi il suo interesse crolla. Più che ostilità o disprezzo verso le correnti del realismo e del postmodernismo statunitensi nella loro fase matura, quella di Bolaño (il quale, negli anni Novanta, si sta apprestando a scrivere i suoi capolavori) mi sembra soprattutto diffidenza.

Se il Sud America è stato il manicomio d'Europa quanto gli Stati Uniti ne sono stati la fabbrica, forse, per raccontare il mondo alle soglie del ventunesimo secolo, un manicomio è molto più utile (oltre che più interessante) di una fabbrica. È come se a un certo punto Bolaño avesse intuito che insistere troppo sul romanzo sociale (che forse tocca il suo ultimo apice nel parallelo Bill Clinton-Silk Coleman della *Macchia umana*) o continuare a raccontare il mondo attraverso la scomposizione sempre più accurata degli oggetti di consumo e relative ricadute sui comportamenti umani (il David Foster Wallace estremo e geniale di *Brevi interviste con uomini schifosi* o *La ragazza dai capelli strani*) fosse un gioco che, raggiunta la vetta a sé connaturata, rischiava subito dopo di non avere più molto da dire.

A questo si può forse aggiungere il fatto che la crisi (non solo economica) che sta scuotendo l'Occidente, più che con solidi per quanto calunniati professori universitari come Silk Coleman, più che con geniali per quanto problematici studenti del college incastonati nel futuro prossimo del neo-neoliberismo (l'Hal Incandenza di David Foster Wallace), ci porta a empatizzare con dei veri outsider, dei perdenti fatti e finiti come sono molti personaggi di Bolaño. Abbiamo probabilmente l'impressione, cioè, che questi ultimi riescano a capirci meglio di quanto possa fare uno Svedese uscito da *Pastorale americana*, il quale, per quanto si trovi ad avere la vita distrutta, è comunque un integrato quale noi rischiamo di non essere più.

Perché è vero, tante sono le novità che sconvolgono il pianeta nel passaggio da un secolo all'altro, dalla crisi delle democrazie a quella economica, dall'esplosione di internet e dei social network ai fantasmi della finanziarizzazione globale, dall'allargamento della forbice tra ricchi e poveri all'oligarchizzazione dei centri decisionali, ma pensare che questi siano dei grandi misteri di per sé e non gli accidenti attraverso i quali l'eterno mistero del mondo si trova a venire rimescolato per l'ennesima volta rischierebbe di rivelarsi un terribile errore. Così, da un certo momento in poi, avere ad esempio la pretesa di raccontare una storia d'amore attraverso la descrizione dei flussi telematici che intercorrono tra l'invio e la ricezione delle mail dei protagonisti, potrebbe voler dire fare il gioco del nemico. Forse bisogna cambiare ancora una volta strategia. Roberto Bolaño, da questo punto di vista, ha avuto il merito di convertire la fredda e ubiqua immaterialità del mondo globalizzato in una calda vicenda di uomini e donne,

ragazze e ragazzi le cui sconfitte, i cui deragliamenti, la cui dispersione e sparizione sotto il rullo compressore della Storia non impediscono loro di intraprendere e anzi di credere in un autentico – autentico perché, finalmente, pur nell'era del *fake* che gioca continuamente alle tre carte col suo opposto, non ha più nulla di apocrifo – viaggio esistenziale e addirittura spirituale. In questo modo, restituisce a loro (e a noi che leggiamo) una piena dignità.

E ancora, a proposito di rovesciamenti di strategia: si pensi a come i tantissimi personaggi che popolano romanzi come *2666* o *I detective selvaggi* non siano più legati tra di loro da rapporti familiari o genealogici (come avveniva nei romanzi di Faulkner o di García Márquez) né da oggetti materiali (la pallina da baseball di *Underworld*) o di consumo (il film di James Incandenza in *Infinite Jest*) ma, nell'epoca di internet (non perché l'ambientazione delle loro storie necessariamente vi appartenga, ma perché vi appartiene il tempo in cui sono state scritte), sembrano essi stessi dei cervelli misteriosamente interconnessi tra di loro; c'è quasi l'impressione certe volte che si mandino continuamente messaggi usando delle proprie e fino a quel punto ben occultate facoltà telepatiche, in barba ai sistemi «ufficiali»; come se insomma – in maniera antitetica alla paranoia pynchoniana dell'*Incanto del lotto 49* – avessero brevettato la propria personale forma di Trystero.

Proprio inserita in questa strategia, la vocazione cosmopolita, globale, delle storie di Bolaño si dimostra capace di rompere gli steccati autarchici a stelle e strisce e, contemporaneamente, di ignorare i più inutili e fastidiosi scampoli di arroganza eurocentrica o di folklore latinoamericano, lasciando gli infiniti rivoli che le compongono liberi di scorrere (o meglio, di scatenarsi) da un continente all'altro – da Città del Messico a Milano, a Parigi, a Londra, alle spiagge californiane, a Tijuana – in assoluta naturalezza, giocando in modo finalmente spiazzante persino con gli elementi del mondo globalizzato (una Coca-Cola bevuta a Milano ha, nei romanzi di Bolaño, un sapore completamente diverso da una Coca-Cola bevuta nel deserto di Sonora, eppure l'identità di marchio crea un impalpabile, oscuro, inquietante, affascinante legame tra i due contesti). L'incredibile sensazione finale è simile a quella di chi – come l'Artaud strafatto di peyote in Messico non a caso amato da Bolaño – dopo aver assunto un fungo allucinogeno ha l'impressione che persino gli ultimi ritrovati tecnologici (ieri la radio o la tv, oggi un iPhone o un laptop) abbiano qualcosa di ancestrale se non addirittura di pre-preistorico, appartenendo – prima ancora che alle multinazionali che credono di averli concepiti – alla materia antichissima dell'universo, come del resto ogni cosa e, proprio come qualunque altra cosa, siano portatori di un mistero che va oltre un'invenzione tecnologica, o una ricerca di mercato, o una battaglia sindacale. Una vita anteriore e successiva alla vita come crediamo di conoscerla: forse il «cimitero del 2666» di cui, citando *Amuleto*, parla ancora Marcela Valdes in apertura di questo volume.

Se infine le storie di Bolaño si perdono tra mille rivoli intrecciandosi continuamente all'interno dello stesso libro e addirittura tra un libro e l'altro (è possibile che il padre del Lalo Cura di *2666* sia l'Ulises Lima o al limite l'Arturo Belano dei *Detective selvaggi*, come gli indizi disseminati tra i due romanzi sembrano suggerire? Bolaño lascia aperta la questione con tanta sapienza che il dilemma sembra sopravvivergli in via inquietantemente autonoma), tutte le strade portano in realtà (o solo idealmente, a seconda dei libri) verso un unico grande

punto – un luogo infero, oscuro e tuttavia accecante – e cioè il deserto di Sonora e il confinante agglomerato urbano di Santa Teresa, versione letteraria di Ciudad Juárez, attualmente uno dei luoghi più violenti e pericolosi del pianeta, scelta da Bolaño insieme al deserto come abisso di perdizione e insieme oasi iniziatica: è qui che i suoi personaggi si imbattono nel proprio personale Minotauro, ne vengono salvati e divorati insieme; un luogo probabilmente parallelo, Santa Teresa, alla città azteca di Quauhnahuac che ospita la perdizione-redenzione proprio del console Firmin.

Non è infine ozioso ricordare ciò che vedremmo oggi se solo, fuor di letteratura, ci appostassimo un intero weekend sul confine nordoccidentale tra Stati Uniti e Messico.

Il venerdì mattina osserveremmo enormi lunghissime carovane di automobili e pick-up scassati provenienti da Dávila, da Villegas, da San Luis, che cigolano lentissimamente a pochi centimetri gli uni dagli altri, si fermano ai complicati controlli doganali, e poi muovono in direzione San Diego: sono i messicani, e vanno verso il lavoro. Ma a partire da venerdì pomeriggio, e per tutto il sabato, delle eleganti pulitissime automobili con cambio automatico iniziano a sfrecciare in direzione opposta senza nessuno che le fermi: sono i giovani statunitensi, ragazzi e ragazze di diciotto, venti, venticinque anni che fuggono dal benessere sempre più precario, dagli psicofarmaci, dalla competizione sfrenata e dal terrore di fallire, diretti verso gli scheletri danzanti di Tijuana, verso un luogo dove finalmente avranno (se solo lo vorranno) la libertà di perdersi, di inabissarsi, di scomparire – nella segreta speranza di non tornare più; o di riemergere in un luogo che non sia il funzionale loculo aziendale dove il loro futuro è tumultato da prima ancora che finiscano il college. Ovvio che Ulises Lima, Arturo Belano e Benno von Arcimboldi diventino, in un contesto del genere, il Virgilio da cui vorremmo essere accompagnati per il nostro viaggio al centro della Terra.